THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

GHIRLANDAIO

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Albert Dürer, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Rubens, par Louis HOURTICQ, agrégé de l'Université.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur au lycée Louis-le-Grand.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.
Botticelli, par Ch. DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Giotto, par Ch. BAYET, directeur de l'enseignement supérieur.
Scopas et Praxitèle, par M. Max COLLIGNON, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Philibert de l'Orme, Ghiberti, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Giorjione, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, N. Cochin, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul ALFASSA ; BASCH, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; BAYET, directeur de l'enseignement supérieur ; Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg ; E. BERTAUX, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon ; Raymond BOUYER ; Henri CLOUZOT ; Emile DACIER, sous-bibliothécaire à la Bibliothèque nationale ; H. DURAND-GRÉVILLE ; le comte Paul DURRIEU, membre de l'Institut, conservateur honoraire au musée du Louvre ; Louis DE FOURCAUD, professeur d'histoire de l'art à l'Ecole nationale des beaux-arts ; GASQUET, directeur de l'enseignement primaire ; Louis GILLET ; André HALLAYS ; Maurice HAMEL ; HOMOLLE, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux ; Georges LAFENESTRE, membre de l'Institut, professeur au Collège de France ; LEMONNIER, professeur à la Faculté des Lettres de Paris ; LIARD, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris ; Conrad DE MANDACH ; Henry MARCEL, administrateur général de la Bibliothèque nationale ; Pierre MARCEL, docteur ès lettres ; G. MENDEL, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ; Emile MICHEL, membre de l'Institut ; Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre ; P. DE NOLHAC, conservateur du musée de Versailles ; Ed. PILON ; POTTIER, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre ; RABIER, directeur de l'enseignement secondaire ; S. ROCHEBLAVE, professeur au lycée Janson-de-Sailly et à l'Ecole nationale des beaux-arts ; Henry ROUJON, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; Paul VITRY, conservateur au musée du Louvre ; Teodor DE WYZEWA ; etc., etc.

PARIS. TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE. — 10974

759.5
G345h

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

GHIRLANDAIO

PAR

HENRI HAUVETTE

CHARGÉ DE COURS A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEUR
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

Tous droits réservés

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

PRÉFACE

Les collections de monographies, en diverses langues, sur les grands artistes de tous les temps et de tous les pays, qui se sont beaucoup multipliées depuis quelque vingt ans, n'accordent qu'une place dérisoire au grand maître florentin de la fresque à la fin du quinzième siècle, Domenico Ghirlandaio. Seule, la série des *Künstler-Monographien*, dirigée par M. H. Knackfuss, renferme un volume de M. Ernst Steinmann, tout à fait digne d'ailleurs du peintre de Sainte-Marie-Nouvelle; mais cette honorable exception ne supprime pas l'injustice que constitue la préférence si souvent accordée ailleurs à des artistes de moindre valeur. Mon intention n'est certes pas de rabaisser des maîtres charmants et parfois exquis comme Benozzo Gozzoli, Pinturicchio, ou encore les deux Lippi; mais

il paraît impossible de les placer sur le même plan que Ghirlandaio, tant au point de vue de la sûreté du dessin, et de la noblesse, de la clarté de la composition, que pour l'heureux équilibre que cet artiste a su établir entre un réalisme savoureux et une recherche continuelle de l'élégance et de la beauté.

Manifestement, cet admirable décorateur, ce portraitiste de premier ordre n'a pas profité de la vogue des préraphaélites : un peu moins de correction, une conception moins limpide et moins sereine de la vie ne lui eussent sans doute pas nui. La mode a poussé au premier rang, à côté d'un maître véritable comme Botticelli, quelques peintres sûrement inférieurs; ainsi s'est vu refoulé au second plan l'évocateur prestigieux de tant de scènes et de figures, toujours pleines cependant de jeunesse et de fraîcheur.

Il est nécessaire de réagir contre une indifférence injustifiable; et le moment est sans doute opportun, quand les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, cachées depuis deux ans par de fâcheux échafaudages, réapparaissent plus brillantes après un minutieux travail de nettoyage et de consolidation, dont il faut louer la discrétion exemplaire.

Ce volume voudrait en partie réparer l'omission qui vient d'être signalée; il aspire à mettre en relief

les qualités éminentes du peintre de grand talent en qui se reflètent avec le plus de pureté les traits du génie florentin, tels qu'ils se manifestèrent surtout entre 1480 et 1490.

Florence, 18 octobre 1907.

CHAPITRE PREMIER

LA CIVILISATION FLORENTINE AU QUINZIÈME SIÈCLE

I. L'orgueil d'être Florentin; le goût de la magnificence et le sens artistique; le peuple, les artistes et les mécènes; faible influence de l'humanisme sur l'art. — II. Le sentiment religieux : le paganisme; le réalisme. Ghirlandaio interprète accompli de sa génération.

GHIRLANDAIO est, avec Botticelli, l'expression artistique la plus brillante du tempérament florentin dans le dernier quart du quinzième siècle; il en est même, à certains égards, l'image plus fidèle et plus complète, au moment où Florence s'abandonnait avec sécurité à la joie et à l'orgueil de son épanouissement splendide, avant l'invasion étrangère, avant la dictature mystique de Savonarole. Ce fut une heure peut-être unique dans l'histoire de l'art moderne, que celle où la conscience de la félicité

présente et de la beauté de la vie n'était obscurcie par aucun doute, troublée par aucune inquiétude, par aucun idéal inaccessible. Ne semblait-il pas que l'on fût en possession de la formule définitive du bonheur, grâce à une savante combinaison du bien-être matériel avec les plus pures satisfactions intellectuelles?

Ce que Ghirlandaio reflète excellemment, c'est la culture moyenne du peuple et de la bourgeoisie de Florence. Botticelli, outre ce que sa personnalité artistique possède de fort particulier, fait songer à ce qu'il y avait déjà de princier dans l'entourage de Laurent le Magnifique; il est presque le peintre officiel d'une cour naissante. Dans cette cité démocratique, au milieu de ces marchands enrichis, il se distingue par une sensibilité raffinée, par un art élégant, curieux de combinaisons rares, notamment dans l'agencement des lignes onduleuses et dans la conception de ses symboles imprécis. Il demande des inspirations aux humanistes, et plusieurs de ses œuvres paraissent modelées sur quelques strophes célèbres d'Ange Politien; il ne se détourne, sur le tard, de l'idéal classique et païen que pour revêtir l'habit du pénitent, pour épouser les enthousiasmes des *Piagnoni,* et se frapper la poitrine, au moment où retentissent les menaces du moine visionnaire.

La carrière de Ghirlandaio est plus unie, sa physionomie plus tranquille : il ne fut ni quintes-

sencié, ni versatile, ni ambitieux; du moins ne semble-t-il pas avoir eu d'autre ambition que celle de peindre, satisfait de traduire toutes les visions du monde extérieur, qui se dessinaient au fond de ses yeux merveilleusement limpides, sans curiosité troublante, fidèle à la pure tradition du peuple florentin, chrétienne de nom, réaliste de fait. Car, depuis le temps déjà lointain de Dante, la préoccupation du surnaturel et de l'infini avait cessé de tourmenter ses compatriotes; ceux-ci s'étaient allégrement lancés à la conquête de toutes les réalités de ce bas monde, puissance, richesse, plaisir.

I

Les assauts répétés, incessants, livrés par tous les partis à la citadelle du pouvoir, remplissent l'histoire intérieure de Florence depuis le milieu du treizième siècle jusqu'au second tiers du quinzième : toutes les classes de la société avaient savouré au moins un jour l'ivresse de gouverner — c'est-à-dire d'humilier et de ruiner le maître de la veille, — *Gradi* et *Popolani*, Arts majeurs et Arts mineurs, *Popolo grasso* et *Popolo minuto,* sans oublier les artisans du dernier ordre, en marge des corporations établies, ces *Ciompi*, ces

va-nu-pieds qui furent un instant maîtres de la Seigneurie (1378). Un peu las peut-être de ces perpétuelles révolutions qui, à la longue, se ressemblaient désespérément, le peuple florentin connut, à partir de 1434, grâce à Cosme de Médicis, le régime de stabilité, avec des apparences démocratiques, auquel il aspirait confusément. Le principe de liberté était sauvegardé, ainsi que toutes les institutions qui passaient pour en être la garantie; rien de ce qui se voyait au grand jour de la place publique n'était changé. Les partisans de l'oligarchie, naguère triomphante avec les Albizzi, étaient frappés, exilés, réduits à l'impuissance; Cosme s'appuyait ouvertement sur le parti populaire : celui-ci pouvait-il demander plus? Il avait le gouvernement de son choix, qui flattait ses passions, qui chatouillait son orgueil, et qui lui donnait le sentiment d'être un grand peuple. Un succès diplomatique comme celui de Cosme, qui parvenait, en 1439, à réunir à Florence le concile des Églises romaine et grecque, faisait passer sur bien des irrégularités constitutionnelles. Au reste, à ce régime de tyrannie hypocrite, Florence et l'Italie durent un bienfait réel, quarante ans de paix et de sécurité, célébrés à l'envi par tous les historiens, à commencer par Machiavel. A partir de 1480, Laurent de Médicis, autocrate moins dissimulé que son aïeul, parce qu'il était plus sûr de la docilité de son peuple,

devint l'arbitre de la confédération des États italiens, l'aiguille de la balance, selon l'expression consacrée. N'était-il pas beau alors, n'était-il pas glorieux d'être Florentin?

Ce sentiment d'orgueil trouvait sa justification dans la puissance effective que cette ville tirait de sa richesse. La prospérité commerciale, qui déjà inquiétait Dante au début du quatorzième siècle et lui faisait regretter la simplicité des générations disparues, atteignit son maximum au milieu du quinzième siècle. Les fortunes réalisées par ces marchands de laine et de soie, par ces teinturiers, par ces banquiers surtout, s'élevaient à des chiffres fantastiques; par le seul jeu de son crédit, Cosme de Médicis put empêcher une guerre que les Vénitiens et le roi de Naples s'apprêtaient à lui déclarer : il fit le vide d'argent autour d'eux. Le soin de sa popularité lui avait d'ailleurs appris l'art de ne pas toujours réclamer son dû, et de donner libéralement : jamais il ne trouvait qu'il dépensât assez. Son petit-fils Laurent, à l'heure où il devenait le chef de la famille, évaluait à 663,755 florins les sommes consacrées par son aïeul et son père à diverses constructions et largesses de tout genre; et il ajoutait cette remarque : « Plusieurs penseront peut-être que cet argent serait mieux dans notre caisse; pour moi, je suis d'avis que ces dépenses sont l'honneur de notre maison, et que ce capital a été bien employé. » Giovanni Rucellai

notait dans ses *Souvenirs* qu'il y a un plaisir plus grand que d'amasser de l'argent : c'est de le dépenser. Avec de pareilles dispositions, ces gros bourgeois florentins étaient devenus d'admirables mécènes : toute la ville profitait de leur richesse ; le peuple entier jouissait de leur fortune.

Il en jouissait d'abord par la pompe extérieure des fêtes publiques, auxquelles pouvaient subvenir ces rois de l'argent. Les chroniques florentines et les mémoires sont remplis de descriptions où nous voyons énumérées toutes les splendeurs des solennités civiles ou religieuses, réceptions de princes, tournois, combats d'animaux, repas de noces, bals, spectacles divers, où l'ingéniosité des inventeurs rivalisait avec la prodigalité des bailleurs de fonds. L'éclat de ces fêtes est un des traits dominants de la vie florentine au quinzième siècle. Mais plus que le luxe étalé journellement dans la rue et les sommes qu'il représentait, ce qui nous intéresse ici c'est que le peuple entier prenait ainsi le goût de la magnificence. Doué comme il l'était d'un sens artistique très sûr et d'un esprit critique fort aiguisé, il savait faire la différence entre la profusion indiscrète et un habile emploi de ressources atteignant à la beauté : il exerçait une sorte de contrôle sur tous les embellissements de sa ville, et ne restait insensible à aucune manifestation d'art. Les monuments, privés ou publics, dont il surveillait la construction ou la décoration,

excitaient sa légitime curiosité. Lorsqu'en 1489, on jeta, au cœur de la ville, les fondations d'un palais dont les seules dimensions promettaient une merveille, un certain Tribaldo de'Rossi fit revêtir de leurs plus beaux habits ses deux enfants, — l'aîné, un garçon, avait quatre ans, — et les conduisit sur le chantier qui venait de s'ouvrir; il prit le jeune Guarnieri sur ses épaules et lui fit jeter dans les fondations une petite monnaie avec quelques fleurs, en lui disant : « Tu t'en souviendras? » Ainsi le grandiose palais Strozzi, devant lequel se sont arrêtées tant de générations d'admirateurs, ne s'est pas élevé sous les yeux d'un peuple distrait, indifférent aux entreprises artistiques qui restent la gloire de Florence.

Au milieu d'une pareille société, on s'explique sans peine la large place occupée par les artistes : ce n'étaient pas des étrangers, appelés à grands frais du dehors, pour satisfaire le caprice de quelque mécène. Issus du peuple même, ils trouvaient leur voie et s'approchaient de la perfection grâce à l'intérêt dont leurs efforts ne cessaient d'être entourés. Le grand mérite des Médicis, des Rucellai, des Tornabuoni, des Strozzi, sans parler de la Seigneurie, de la Fabrique du Dôme et de certains couvents, est d'avoir fourni à un Donatello, à un Brunelleschi, à un Masaccio, à un Luca della Robbia et à vingt autres, l'occasion et le moyen de réaliser des œuvres où s'affirmât leur génie; mais

leur sentiment, leur inspiration, leur style étaient puisés directement dans la conscience de ce peuple. Il ne faut pas que la gloire dont sont parés ces grands noms fasse illusion sur la condition réelle de ceux qui les portèrent, artisans modestes, travailleurs assidus, dont la « bottega » accueillait les commandes les plus humbles ; Ghirlandaio n'en refusait aucune, voulant que personne ne quittât sa boutique sans avoir satisfaction.

Les mécènes eux-mêmes, d'ailleurs, ces bourgeois parvenus presque subitement à la fortune, restaient en intime communion d'idées avec ces artisans populaires : entre Cosme de Médicis et Donatello les relations étaient empreintes de cordiale familiarité, sans rien qui ressemblât à de la déférence chez l'artiste, à de la protection chez le banquier homme d'État. C'est parce que le menu peuple sentit toujours Laurent très accessible, très près de lui par les goûts et les sentiments, que le « Magnifique » put jouer impunément au potentat. Dans cette société, où il n'y avait pas d'autre aristocratie que celle de l'argent et du talent, régnait une charmante simplicité démocratique.

Il convient cependant de remarquer que la classe des artistes conservait un caractère un peu différent de celle des autres intellectuels. Tandis que les lettrés, philosophes et humanistes, recrutaient des disciples nombreux et enthousiastes dans les rangs de la bourgeoisie riche, l'artisan ne

Phot. Alinari.

PORTRAITS DE GHIRLANDAIO ET DE SES PROCHES. (Voir page 23, note 2)

Détail de *Joachim chassé du Temple* (1486-1490)

participait guère à cette culture supérieure. Le cas d'un Leon Battista Alberti, à la fois artiste et humaniste, poète et architecte, est à peu près unique dans la Florence du quinzième siècle, et la fantaisie d'un Botticelli, allant demander des inspirations à la mythologie classique et à la littérature, reste également une exception [1]. Les artistes florentins ne sont, au temps de Laurent de Médicis, ni des érudits ni des archéologues. Sans doute ils visitent Rome pour la plupart, et là ils méditent les leçons que leur donnent les ruines de la ville

1. Je ne sais si l'on en pourrait citer d'autres exemples; l'histoire de Persée et d'Andromède (aux Offices) et les Noces de Thétis et de Pélée (au Louvre) par Piero di Cosimo sont d'un peintre déjà sensiblement plus jeune que Botticelli et Ghirlandaio. Les représentations des Sciences et des Vertus personnifiées appartiennent à la pure tradition médiévale. En ce qui concerne Ghirlandaio, il n'y a pas à tenir compte des petits panneaux de la galerie Colonna, à Rome, représentant l'enlèvement des Sabines (Cavalcaselle, VII, p. 462), car il s'agit là d'une attribution dépourvue de toute vraisemblance; on les rapproche maintenant des panneaux de Piero di Cosimo aux Offices (voir Lafenestre et Richtenberger, *Rome; les musées, les palais, etc.*, 1905, p. 173-174). Il serait très intéressant de mieux connaître les fresques que Ghirlandaio fit pour une villa de Laurent de Médicis, « lo Spedaletto », près de Volterra, et qui retraçaient des scènes de l'histoire de Vulcain, avec beaucoup de nus, affirme Vasari; il n'en reste plus, paraît-il, que des traces insignifiantes (Crowe et Cavalcaselle, éd. allemande, III, p. 249, note 74). Vu la rareté des nus dans l'œuvre de Ghirlandaio, il s'agirait là d'une composition d'exceptionnelle importance. Jusqu'à plus ample informé, je crois utile de faire des réserves sur l'attribution de ces fresques à Ghirlandaio.

éternelle : c'est pour eux une occasion d'affermir dans leurs œuvres cette tradition antique que, dès 1260, Nicolas de Pise avait renouée en étudiant les sarcophages chrétiens des premiers siècles. Mais cela ne les empêche pas de rester invariablement fidèles à l'unique inspiration que leur fournisse la conscience de leur génération : l'inspiration religieuse. Ce sentiment religieux, dont ils sont les interprètes, est d'une nature trop particulière pour que l'on puisse se dispenser de l'analyser et de le définir; c'est d'ailleurs une question qui domine toute étude sur l'œuvre d'un maître comme Ghirlandaio, dont l'activité ne s'est exercée que dans un cercle assez restreint de l'iconographie chrétienne.

II

Le christianisme apparaît partout dans la vie italienne du quinzième siècle, non seulement sur son terrain naturel, dans les églises et les couvents innombrables qu'enrichissent des trésors d'art, mais dans toutes les manifestations de l'activité sociale, dans le palais public, dans la corporation, dans la famille. Les lettres et les mémoires du temps montrent quelle place tenaient les formules

de pieuse exhortation, de résignation, de dévote prière dans le langage familier, dans la conversation de tous les jours : c'était le début, la conclusion, la ponctuation nécessaire de la moindre entreprise, du plus fugitif propos. Une portion assez notable de la vie s'écoulait dans les églises [1]. La fête de saint Jean, leur patron, était pour les Florentins l'occasion de réjouissances qui absorbaient pour ainsi dire toutes les autres; car si, dans une famille, on prévoyait un mariage, on en retardait la célébration jusqu'à la fin de juin, pour que toutes les fêtes particulières se confondissent avec celle du protecteur de la ville. Si l'emblème de Florence était le lis rouge, l'écusson du peuple portait la croix. Les corporations rivalisaient de zèle en commandant aux meilleurs sculpteurs, Donatello, Ghiberti, Michelozzo, Verrocchio, les statues d'apôtres ou de saints qui décorent les quatre faces d'Or San Michele. Les riches particuliers, qui se faisaient élever de nobles palais, ne lésinaient jamais pour décorer une chapelle, voire même la façade de l'église de leur quartier. De nombreuses confréries se réunissaient pour chanter des *Laudi*, et le seul théâtre qu'eût alors Florence, celui des *Sacre Rappresentazioni*, était, toutes proportions gardées, le pendant très exact

1. Voir sur ce point curieux le chapitre VI de M. Dejob, *La Foi religieuse en Italie au quatorzième siècle*, Paris, 1906.

de nos mystères; Laurent de Médicis ne dédaigna pas de composer un de ces édifiants récits dialogués, qui fut représenté en 1489 par la confrérie de Saint-Jean-l'Évangéliste, à laquelle appartenaient ses fils[1]. Les humanistes même les plus férus de poésie profane étaient pour la plupart des chrétiens respectueux, quelques-uns des hommes d'une piété exemplaire. Le rénovateur de la philosophie platonicienne, Marsile Ficin, avait l'âme d'un mystique, préoccupé par-dessus tout de concilier le christianisme avec la doctrine de Platon. Comment donc de modestes artisans, qui vivaient du travail de leurs mains, auraient-ils appliqué leur talent à représenter d'autres sujets que ceux qui répondaient à des habitudes d'esprit aussi générales?

Seulement, il faut se hâter d'ajouter que ce christianisme n'avait plus de racines dans les cœurs; malgré la persistance de certaines habitudes religieuses, c'est un peuple d'épicuriens que Savonarole entreprit de ramener à la discipline des Écritures. Par une évolution qui se préparait dès le milieu du quatorzième siècle, l'âme italienne s'était peu à peu laissé envahir par un sentiment de satisfaction, de bien-être et d'orgueil : à la notion du péché et de la déchéance, qui tiennent l'homme éloigné de Dieu, s'était substituée l'idée de la no-

1. *Ricordanze di Bartolommeo Masi,* Florence, 1906; p. 15-16.

blesse de l'homme, — qui le rapproche de son Créateur, — de la force suffisante qu'il porte en lui pour satisfaire des appétits infiniment respectables, et de la félicité réservée aux *virtuosi,* aux habiles, qui savent tirer de la vie terrestre toutes les joies qu'elle peut procurer. Les perspectives de béatitude éternelle étaient passées au second plan. D'ailleurs, le respect du dogme, la fidélité aux formes extérieures du culte restaient absolues : un Luigi Pulci, dont l'impertinence osait tourner en ridicule les discussions des théologiens, apparaît parmi les Florentins comme une exception peut-être unique, qui contristait et inquiétait ses amis, et au premier rang de ceux-ci Laurent le Magnifique.

Mais, s'il n'y eut jamais rupture avec le dogme, il est clair que la foi n'était plus l'inspiratrice des pensées ni des actions. Rien n'autorise à supposer que Cosme de Médicis n'ait pas obéi à un besoin de recueillement réel quand il se retirait pour quelques jours, ou quelques semaines, au couvent de Saint-Marc ; mais on est autorisé à dire que ces pieuses retraites ne l'empêchaient pas de diriger ses affaires privées, et celles de la république, d'après des principes indépendants de l'Évangile. Une mère de famille dont les lettres nous permettent d'apprécier les solides vertus domestiques, Alessandra Macinghi, parle sans trouble de la nécessité où elle se voit de jeter à la rue de vieux serviteurs devenus inutiles, qu'elle ne peut donc

songer à nourrir, et elle ajoute dévotement : « Dieu y pourvoira. » Un honnête marchand, Goro Dati, qui n'avait pas eu moins de trente rejetons de cinq femmes mortes successivement à la peine, a noté soigneusement dans ses *Ricordi* les dates où la mort avait visité sa maison, — car la plupart des enfants suivaient de près leurs mères, — et il accorde tout juste à ses victimes un souvenir résigné : « Que la volonté de Dieu soit faite ! » Mais il s'étend complaisamment sur les contrats et les marchés avantageux qu'il a conclus. Et que dire de cet autre, Paolo di ser Pace, qui lègue à ses fils les trésors de son expérience en un recueil de préceptes où, après un édifiant préambule, il les met en garde contre certaines tricheries, auxquelles il leur recommande pourtant de recourir si c'est eux qui doivent en profiter !

Pour ce peuple, le christianisme n'était donc qu'un vernis léger, auquel on tenait d'autant plus qu'il était moins gênant. La piété même prenait les formes les plus inattendues ; L. B. Alberti explique le plaisir qu'il prend à se trouver dans le Dôme de Florence par de curieuses raisons : la majesté des lignes, à la fois robustes et élancées ; la température égale, qui permet d'y chercher un refuge contre les ardeurs de l'été aussi bien que contre les rigueurs de l'hiver ; le parfum de l'encens, la suavité des chants, toutes choses qui constituent une émotion, non pas même intellectuelle,

mais purement sensuelle. Vers le même temps, Giovanni Rucellai écrivait cette méditation d'un admirable paganisme sur la douceur de sa destinée :

« Je vais, moi, Giovanni Rucellai, rappeler ici les grâces infinies que m'a accordées notre Seigneur Dieu... et c'est d'abord de m'avoir fait naître créature raisonnable et immortelle, tandis qu'il eût pu faire de moi une bête mortelle, privée de raison ; en second lieu, je dois lui rendre grâce de m'avoir donné la vie dans un pays soumis à la véritable foi du Christ,... tandis que j'aurais pu naître turc, maure ou barbare, et j'eusse été perdu sans remède ; puis je le remercie de m'avoir placé en Italie, la plus noble et la plus digne contrée de la chrétienté, et dans la province de Toscane, que l'on tient pour une des plus belles d'Italie, et dans la ville de Florence, qui est réputée la plus digne et la plus douce patrie que renferme, non seulement la chrétienté, mais l'univers entier. Je lui rends grâce encore de m'avoir donné la santé... et d'avoir favorisé mon trafic au point que je me trouve aujourd'hui à la tête d'une belle fortune, en pleine prospérité, jouissant d'un grand crédit ;... et je dois encore le remercier de m'avoir fait naître de bonne race, de sang noble, et de m'avoir accordé une belle famille de sept enfants, deux garçons et cinq filles, qui ont tous fait de beaux mariages. Et je n'oublie pas de le remercier encore

de m'avoir fait vivre à l'époque présente, que les gens bien informés tiennent pour la plus grande et la plus glorieuse qu'ait connue Florence depuis sa fondation... [1]. » Ce type charmant de bourgeois florentin n'a plus rien à demander à son Créateur : il se sait en possession du bonheur parfait; il est son propre dieu. Or, ce sentiment de quiétude et de satisfaction orgueilleuse était alors général [2].

Dans ces conditions, quelle pouvait être l'attitude des artistes en face des sujets sacrés qu'ils étaient appelés à traiter? Pour eux, ces belles histoires avaient surtout un inappréciable avantage, celui d'être aisément comprises par tous; mais le caractère divin leur en échappait complètement. Le temps était loin où un Giotto s'efforçait d'exprimer le sens exact d'une scène de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ou de la vie de saint François, en donnant à chaque physionomie, à chaque geste, comme à l'ensemble de la composition, un accent de gravité dramatique; l'émotion poignante que fra Angelico réussissait à peindre sur les traits des personnages groupés autour du Calvaire ne se retrouvera plus dans la seconde

1. G. Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV,* Florence, 1881; p. 44-47. Et la litanie continue encore pendant trois pages.

2. On le trouvera exprimé en toutes lettres dans une des fresques les plus célèbres de Ghirlandaio à Sainte-Marie-Nouvelle; voir ci-après, p. 126.

Phot. Alinari.

LA VIERGE DE LA MISÉRICORDE (VERS 1473).

Florence, Ognissanti, chapelle Vespucci.

moitié du quinzième siècle : le sentiment biblique fait de plus en plus défaut, et cette lacune est surprenante quand il s'agit d'hommes dont le but semble avoir été d'entretenir ou même d'exciter le zèle religieux.

Ce fut précisément le cas du meilleur écrivain ascétique du temps, Feo Belcari, dont la « Représentation » d'Abraham et d'Isaac ramène le célèbre épisode de la Genèse aux proportions d'un drame de famille, qui se déroulerait chez d'honnêtes et pieux cultivateurs : la joie que provoque la délivrance d'Isaac est naïvement traduite, en manière de dénouement, par un ballet rustique, qu'accompagnent des cantiques. Une Représentation anonyme du Jugement dernier souligne encore mieux l'impuissance de ce peuple à se hausser jusqu'à la poésie grandiose d'une pareille scène. Dans le prologue assez développé qui précède le drame d'Agar et d'Ismaël, on voit un père qui amène au spectacle ses deux jeunes fils : l'un est doux, pieux, docile, autant que son frère se montre indiscipliné, fantasque, avide de plaisir et de luxe ; mais l'épilogue nous fera voir le mauvais fils contrit et corrigé par l'exemple des malheurs d'Ismaël. C'est tout un petit drame moderne, assez agréable malgré sa puérilité, qui sert de cadre au drame biblique ; à mesure que celui-ci s'étrique et se rapetisse à la taille du public pour lequel il est conçu, les menus détails de la vie contemporaine y pé-

nètrent avec une liberté croissante : dans le temple de Jérusalem, où doit prêcher le Christ, on assiste à une querelle entre commères qui se disputent les bonnes places, et échangent des propos dépourvus d'aménité; ailleurs, c'est une scène de buveurs, un dialogue entre paysans madrés, une consultation médicale. Ainsi le réalisme envahit la poésie sacrée, et en bannit l'émotion religieuse.

Une évolution identique, et procédant du même état d'esprit, s'accomplissait dans la peinture. Les artistes continuaient à donner aux personnages sacrés l'expression de pureté, de grâce et d'innocence qui leur convient; beaucoup plus rarement ils leur prêtent des passions violentes, car ces optimistes accordent toutes leurs préférences aux scènes de charme et de douceur; mais cette expression est par-dessus tout humaine : l'auréole qui encadre les têtes est la dernière trace de leur caractère divin. La préoccupation de faire vrai devient la principale, et l'artiste s'applique à adapter la scène qu'il représente aux sentiments, à l'imagination, au goût et aux mœurs de ses contemporains; le seul idéal de beauté dont s'inspire ce réaliste est cette grâce aimable et facile, et cette élégance raffinée, qui prévalaient dans la conception de la vie. Si l'on ajoute que le peintre n'oubliait pas, bien entendu, de faire valoir son adresse technique et même sa virtuosité, on se rendra compte de l'importance et du nombre des

obstacles qui s'opposaient à l'expression naïve et sincère de l'émotion religieuse.

Telles nous apparaissent, dans leurs lignes essentielles, les dispositions intellectuelles et morales du peuple florentin dans le dernier tiers du quinzième siècle, avant les bouleversements qui se succédèrent à partir de 1494. L'interprète le plus fidèle de cet état d'âme, dans la peinture, fut Ghirlandaio.

CHAPITRE II

LA FAMILLE DE GHIRLANDAIO
LES ANNÉES DE JEUNESSE (1449-1475)

I. La famille Bigordi; la raison sociale « Ghirlandaio ». — II. A. Baldovinetti : son influence sur Ghirlandaio; premiers essais; la chapelle Vespucci. — III. Les fresques de San-Gimignano (1475).

I

On raconte que Tommaso di Currado Bigordi, né en 1424, aurait dû son surnom de « Ghirlandaio », ou, sous une forme plus populaire, « Grillandaio, » au talent avec lequel il confectionnait — Vasari dit même qu'il en était l'inventeur — de délicates couronnes, en or ou en argent, que les jeunes femmes portaient dans leur coiffure. On ne peut en aucun cas

ajouter foi à cette prétendue invention, car l'usage de ces ornements est attesté dès une époque plus ancienne; d'autre part, Tommaso, dans un document officiel de 1480, se déclarait « sensale » — intermédiaire, courtier — et non orfèvre. Il se peut qu'avant de se consacrer au commerce, Tommaso Bigordi ait été fabricant de guirlandes, ou encore qu'il se soit principalement occupé de placer ce genre de bijoux; ce qu'il y a de sûr, c'est que le surnom, quelle qu'en ait été l'origine, fut tenace, et finit par effacer presque entièrement le souvenir du nom véritable Bigordi; les fils du « guirlandier » furent couramment appelés Domenico et David « del Ghirlandaio[1] ».

Trois fils de Tommaso s'adonnèrent à la peinture : Domenico, l'aîné, était né en 1449; David et Benedetto le suivaient à un intervalle de trois et de neuf ans[2]; une fille beaucoup plus jeune, Ales-

1. C'est la forme que donnent tous les documents contemporains (ou *del Grillandaio)*; ensuite on a simplifié, et dit : *il Ghirlandaio* et *Domenico Ghirlandaio.*

2. Le document auquel les biographes du maître doivent se référer ici est la *Denunzia dei beni* faite en 1480 par Tommaso di Currado Bigordi; il a été publié par Gaye, *Carteggio de' pittori*, t. Ier, p. 266-267, et plus complètement en ces derniers temps par M. Jacques Mesnil, dans la *Rivista d'Arte,* 1906, fasc. 3-4. Tommaso y déclare que son fils Domenico avait alors 31 ans, David 20 et Benedetto 22; mais Cavalcaselle *(Storia della Pittura,* t. VII de l'édition italienne [1897], p. 183-184, en note), a bien vu qu'il y avait là quelque erreur; et, en effet, le registre conservé aux archives de Florence n'est pas le docu-

sandra, née d'une autre mère, épousa par la suite Bastiano Mainardi de San Gimignano, l'ami le plus fidèle, le collaborateur assidu de ses frères. C'était donc une famille de peintres, presque une dynastie, qui fut honorablement représentée à la génération suivante par Ridolfo, fils de Domenico, et plus tard encore par Michele, fils de Ridolfo.

Nous savons, par des témoignages contemporains, que David travailla constamment avec son frère aîné [1]; Benedetto, au contraire, semble avoir eu une carrière indépendante et malheureusement mal connue : en 1480, son père déclarait que l'affaiblissement de sa vue l'obligeait à renoncer à son métier de miniaturiste [2]; cependant il vint ensuite

ment original, mais une copie contemporaine; le o de l'âge de David est récrit par-dessus un grattage, signe que l'écriture de Tommaso avait fait hésiter le copiste sur ce point; on peut restituer par hypothèse le chiffre 28. D'ailleurs la *Portata al Catasto* de l'aïeul de nos peintres, Currado di Doffo Bigordi, en 1457, donne comme âge à Domenico neuf ans, et à David six, ce qui confirme l'écart de trois ans que nous avons admis; seulement, il faut sans doute interpréter que les enfants étaient alors respectivement dans leur neuvième et dans leur sixième année, ce qui les fait naître en effet en 1449 et 1452 (et non 1448 et 1451).

1. Dans le document de 1480, leur père déclarait : « Davitte... aiuta a detto Domenico. » On remarquera que, dans cette déclaration de Tommaso, il est dit que Domenico « non ha luogo fermo », c'est-à-dire qu'il n'avait pas d'atelier fixe : il habitait chez son père, dans le « popolo di San Lorenzo », et allait travailler partout où on l'appelait.

2. Sur ce point encore, la copie que nous avons de la péclara-

en France, où il a exécuté des œuvres pleines d'intérêt, sur lesquelles l'attention a été attirée tout particulièrement en ces dernières années[1]. Il devait être rentré à Florence en 1494, et il n'avait nullement cessé de peindre, si, comme l'affirme Vasari, il contribua à terminer certains travaux laissés inachevés par Domenico.

La collaboration des deux frères aînés et de quelques élèves, dont le plus distingué est Mainardi[2], fut si intime et si constante, qu'un pro-

tion de Tommaso n'est pas claire; il est permis de supposer que le scribe a mal lu, et que, par suite, il a défiguré le texte original : « Benedetto mio figluolo, anni 22, era miniatore; lascia l'arte per impedimento della vista; disegnia quando vuo *(sic)* per dipignere. »

1. On avait signalé depuis assez longtemps sa *Nativité,* dans l'église d'Aigueperse, en Auvergne (cf. Paul MANTZ, *Une Excursion en Auvergne*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIV [1886], p. 381 et suiv.), et on en a reparlé plus récemment, à propos de l'Exposition des Primitifs français (A. WARBURG, *Per un quadro fiorentino che manca all' Esposizione dei Primitivi francesi,* dans la *Rivista d'Arte*, 1904, p. 85). C'est à lui également qu'est aujourd'hui attribué le portrait de Louis II de la Trémoille, dans la galerie de Chantilly (LAFENESTRE, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII [1880], p. 484; et Jean GUIFFREY dans l'*Arch. storico dell' Arte*, 1898, p. 176). Un grand mystère règne encore sur le séjour de Benedetto en France; jusqu'à plus ample informé, on le place entre 1485 et 1490. N'oublions pas que le Louvre possède de lui un *Calvaire*, mais qui a été apporté de Florence, où il se trouvait jadis dans l'église San Spirito.

2. J'ai donné sans plus tarder, page 9, le beau portrait que l'artiste nous a laissé de lui-même et de ses proches, bien qu'il soit détaché d'une fresque exécutée seulement vers 1490, et dont

blème se pose, sur lequel il est bon d'attirer l'attention, une fois pour toutes, au début de cette étude. Les œuvres les plus admirées sous le nom de Ghirlandaio ne sont certainement pas tout entières de la main de Domenico. Mais quelle a été la part laissée aux auxiliaires dans l'exécution? Il faut avoir la franchise de déclarer que nous l'ignorons : nous sommes assez mal renseignés sur le style propre de David[1]; celui de Mainardi, même dans les œuvres de sa maturité, procède si visiblement de celui de son maître qu'on ne peut pas songer à lui reconnaître une personnalité bien caractérisée avant 1490; d'autre part, nous ne saurions nommer

il sera question à sa place (p. 115). Domenico est le personnage de trois quarts qui regarde le spectateur, la main droite sur la poitrine et la gauche sur la hanche; derrière lui, Bastiano Mainardi, sensiblement plus jeune. Le premier personnage à gauche, vu de dos, mais le visage de profil, avec un bonnet qui couvre sa tête tondue, est David; entre lui et Domenico, un homme plus âgé serait leur maître A. Baldovinetti, selon Vasari, ou leur père Tommaso, suivant un témoignage au moins aussi digne de foi (cf. Cavalcaselle, VII, p. 329, n. 1, et ci-après, p. 115).

1. Nous connaissons de lui quelques mosaïques, celle par exemple de la porte de l'Annunziata, à Florence, et celle du musée de Cluny (n° 1795), toutes deux postérieures à la mort de Domenico, et au moins un tableau, la *Sainte Lucie,* avec le portrait de Tommaso Cortesi en adoration, dans la chapelle Rucellai, à Sainte-Marie-Nouvelle, tableau généralement attribué à Benedetto, mais restitué à David (qui le peignit en 1494) par Giovanni Poggi, sur la foi de documents indiscutables *(Miscellanea d'Arte,* 1903, p. 69). Aucune de ses œuvres ne nous révèle un tempérament original; mais l'exécution en est adroite.

Phot. Alinari.

SAINT GRÉGOIRE ANNONCE A SANTA FINA SA FIN PROCHAINE (1475).

San Gimignano, Collegiata.

une seule œuvre que Domenico ait sûrement exécutée sans le concours de ses collaborateurs accoutumés [1]. Dans ces conditions, les critiques d'art qui essaient de distinguer dans telle ou telle fresque la main de Domenico, celle de David et celle de Mainardi, sans parler des autres, se livrent à un jeu fort agréable sans doute, mais qu'il est difficile de prendre au sérieux. On doit donc se persuader que ce nom de Ghirlandaio représente quelque chose comme une raison sociale, dont quelques produits sont de valeur inégale : il est clair que plus Domenico y a mis la main, plus l'œuvre approche de la perfection; car il est le chef du groupe, le maître, le grand artiste de la famille, le seul qui compte — et nous en avons une preuve curieuse dans le soin avec lequel certains contrats stipulaient que telles figures, et en particulier les figures d'anges, devaient être de sa propre main [2]; — mais il ne reniait pas les tableaux sortis de son atelier dont il n'avait que vaguement dirigé l'exécution. Il y a là une cause d'incertitude qu'il ne faut pas perdre de vue quand se présente un problème d'authenticité.

1. Pour les deux fresques de la chapelle Sixtine, les documents que nous connaissons ne mentionnent aucun des collaborateurs du peintre, nommés dans d'autres actes analogues; il est cependant peu croyable que Domenico n'ait pas eu un seul de ses auxiliaires habituels pour exécuter ce grand travail en un temps relativement court.

2. C. de Fabriczy, *Memorie sulla cappella di Santa Maria Maddalena dei Pazzi* (*L'Arte*, 1906, p. 256).

II

Si l'on s'en tient au récit de Vasari, qui pouvait être bien informé sur ce point, ayant mis à profit certains *Souvenirs,* aujourd'hui perdus, de l'artiste [1], Domenico avait commencé par exercer la profession d'orfèvre, et, avant le siège de Florence, on voyait de lui, dans l'église de l'Annunziata, des ex-voto et des lampes d'argent, détruites en 1530, qui attestaient son habileté. Nombreux sont les artistes florentins qui se formèrent à cette école; Verrocchio, par exemple, et les Pollaiuoli, pour ne citer que des contemporains de Ghirlandaio; ils y acquéraient une rigueur de dessin, avec un peu de sécheresse parfois, un goût du fini dans les moindres détails et une entente de l'effet décoratif, indépendamment de toute pensée profonde, qui sont bien caractéristiques de leur manière. Mais la passion naissante de Domenico pour la grande composition picturale, en particulier pour la fresque, lui fit sans doute étudier de bonne heure les modèles laissés dans ce genre par un Giotto et un

1. Voir U. Scoti-Bertinelli, *G. Vasari scrittore* (1905), p. 127.

Masaccio, dont il devait recueillir la tradition. Le style d'un mystique comme fra Angelico n'était pas de nature à l'attirer, tandis que les hardiesses des novateurs réalistes ne manquèrent pas d'exciter son intérêt; pourtant sa nature heureusement équilibrée sut se garder des exagérations où étaient tombés un Andrea del Castagno et un Paolo Uccello.

L'atelier où se façonna le talent de Domenico fut celui d'un maître aujourd'hui assez mal connu, Alesso Baldovinetti, qui jouit en son temps d'une très grande réputation. L'étude des rares épaves échappées au naufrage de son œuvre a permis à de récents critiques de faire revivre la physionomie de cet artiste ingénieux [1], et nous pouvons, grâce à eux, nous représenter plus exactement ce talent plein de fraîcheur dans ses œuvres juvéniles et ses Madones, tourmenté ensuite par un souci de réalisme un peu desséchant, et surtout par d'absorbantes préoccupations techniques : il s'appliqua notamment à renouveler les procédés de la mosaïque, et se passionna pour la recherche des formules chimiques, encore imparfaites, qui devaient permettre de peindre « à sec », c'est-à-dire avec plus de soin et de lenteur qu' « à fresque ». Mal lui en prit, car une de ses œuvres les plus admi-

1. B. Berenson, *The study and criticism of italian art*, Londres, 1901-1903; et Em. Londi, *Alesso Baldovinetti*, Florence, 1907.

rées, *la Nativité* peinte dans le cloître qui précède l'église de l'Annunziata, est aujourd'hui presque effacée : certaines couleurs se sont entièrement détachées, et celles qui subsistent ont perdu toute fraîcheur. Il n'est pas impossible cependant de reconnaître encore l'importance de cette page dans l'histoire du paysage chez les réalistes florentins, surtout en s'aidant de la description qu'en a laissée Vasari :

« Cette peinture est faite avec tant de soin et de diligence que, dans le toit de chaume, on pourrait compter les brins de paille et leurs nœuds. L'artiste y a représenté aussi, dans un édifice en ruine, les pierres moussues, désagrégées par la pluie et la gelée; un grand lierre garnit une partie du mur, et l'on observera que les feuilles n'en ont pas exactement la même nuance à l'endroit et à l'envers, ainsi que cela se voit dans la nature. Derrière les bergers, on remarque le long du mur un serpent peint au naturel... [1] »

Cet artiste méticuleux n'a pourtant pas sacrifié l'effet d'ensemble et la perspective au menu détail;

1. Cette description fait penser à un tableau du Louvre, représentant la même scène, et qui est attribué à Filippo Lippi (n° 1343); en réalité, cette *Nativité* du Louvre n'a aucun des caractères propres au style de fra Filippo, mais elle présente assez exactement ceux qui distinguent l'art d'A. Baldovinetti pendant la période réaliste de sa vie; au contraire la belle *Madone* (n° 1300[a]), d'abord faussement attribuée à Piero della Francesca, est une des œuvres les plus suaves de sa manière juvénile.

il a au contraire excellemment rendu l'éloignement et comme la fuite du beau paysage qui occupe le côté gauche de sa composition. Son goût de réalisme, qui se trahit dans le dessin des corps osseux et maigres de ses personnages, avec quelque chose de sec et d'étriqué, n'empêche pas que les attitudes et les expressions n'aient une certaine suavité : les Florentins ont toujours excellé à donner de la grâce et de la distinction même aux scènes dans lesquelles figurent des types médiocres ou vulgaires. Et l'on aime à se représenter Domenico adolescent, étudiant avec une curiosité ardente la dernière œuvre, alors très vantée, de son maître, associé peut-être à celles que Baldovinetti exécuta dans la suite : *le Christ sortant du tombeau*, entre deux anges, dans la chapelle Rucellai, à San Brancazio, *la Trinité* actuellement à la Galerie ancienne et moderne, la belle *Madone* entourée de saints aux Offices, *l'Annonciation* de San Miniato [1].

Domenico n'aurait pu être à meilleure école au point de vue du métier ; il apprit sans doute beaucoup de son maître, sans pourtant se rendre esclave de ses idées. C'est ainsi qu'il resta fidèle à la

1. Ces œuvres s'espacent entre 1466 et 1473. Les grandes fresques de Baldovinetti, dans le chœur de la *Trinita,* qui l'occupèrent de 1471 à 1497, sont détruites; lors de la récente restauration de cette belle église, on n'a retrouvé que les prophètes de la voûte sous le badigeon.

vieille méthode de la fresque et de la détrempe, sans s'essayer aux nouveaux procédés à l'huile, dont les résultats étaient encore si incertains, et pour lesquels se passionnèrent Pesellino, les Pollaiuoli, Baldovinetti, Verrocchio. La rapidité d'exécution et la sûreté de main qu'exigeait la traditionnelle peinture à fresque étaient un stimulant pour sa verve robuste et facile; on ne voit pas d'ailleurs que Ghirlandaio ait jamais été fasciné par la magie de la couleur. Au contraire, le goût et le talent de Baldovinetti pour la mosaïque se communiquèrent à Domenico et à son frère David. Du premier on admire notamment, dans ce genre, l'Annonciation qui surmonte la belle porte Nord, dite de la « Mandorla », au Dôme de Florence (1489-1490), et Vasari prête ce mot à Ghirlandaio : « La peinture n'est que le dessin; la vraie peinture, celle qui dure éternellement, est la mosaïque [1]. »

Il est malheureusement impossible de suivre pas à pas l'éveil et la formation de Domenico depuis ses premiers essais jusqu'aux œuvres de sa précoce maturité; aucune trace certaine ne subsiste de ses compositions juvéniles. Tout au plus doit-on s'arrêter un instant devant une fresque représentant la Madone et l'Enfant entre deux saints, qui se voit dans l'église Sant'Andrea de Brozzi, sur la route de Florence à Poggio a Cajano. C'est une

1. Sur les mosaïques de David, voir ci-dessus, p. 24, note 1.

œuvre pleine d'inexpérience, où le saint Sébastien apparaît sous les espèces d'un jeune danseur aux cheveux frisés, exécutant un pas; les deux autres personnages sont plus intéressants, et il se peut bien, comme l'ont pensé divers critiques, que nous ayons là un des plus anciens exercices de Ghirlandaio dans la peinture à fresque; mais rien ne le prouve absolument [1]. Inversement, un document positif nous apprend qu'en 1475 Domenico et David étaient à Rome, pour exécuter des peintures dans la bibliothèque du Vatican. Les payements effectués montrent que Domenico n'y travailla pas au delà de novembre 1475, tandis que David toucha diverses sommes de décembre 1475 à mai 1476. L'œuvre entreprise en commun fut donc achevée par le cadet; mais nous ne savons rien de ces peintures commandées aux deux jeunes artistes florentins.

Ceux-ci n'auraient sans doute pas été appelés à Rome si quelque travail important n'eût déjà signalé leur talent à l'attention des connaisseurs. Les œuvres antérieures à la fin de 1475 qui avaient pu mettre leur talent en lumière sont très proba-

1. Cavalcaselle (t. VII de l'édition italienne, p. 123-124 et 459-460) exclut, avec beaucoup de raison selon moi, l'hypothèse qui prête à Ghirlandaio un Baptême du Christ qui se voit au-dessus de cette Madone; il est tout à fait inadmissible que les deux peintures soient de la même main. Le baptême, fortement influencé par le style de Verrocchio, est d'un artiste beaucoup plus maître de son métier.

blement celles qui se voient encore à Ognissanti, dans la chapelle Vespucci, et à San Gimignano.

Vasari rappelle, parmi les premières œuvres de Ghirlandaio, une *Descente de croix* et une *Vierge de la Miséricorde*, peintes dans la chapelle Vespucci, en l'église d'Ognissanti, à Florence [1]. La fresque, cachée depuis 1616, lors d'un remaniement des chapelles de cette église, a été retrouvée au début de 1898, sans qu'il puisse planer le moindre doute sur son identification. L'événement fut salué, à Florence, avec d'autant plus de joie que, sur la foi de Vasari, on espérait y reconnaître le portrait authentique d'Amerigo Vespucci, dont on s'apprêtait alors à honorer la mémoire, à l'occasion du quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique. En réalité, l'incertitude continue à régner sur les traits du hardi navigateur, mais nous sommes en possession de deux curieuses compositions, où se reconnaît sans peine la main encore inexpérimentée d'un artiste plein de promesses. La plus maladroite est la *Descente de croix*. Ne parlons pas du paysage, qui, sous prétexte de restauration, a été honteusement barbouillé; mais le jeune artiste a sans doute voulu suivre l'exemple des réalistes outranciers de son temps, en représentant un Christ effondré, les jambes en l'air, avec

1. Il signale aussi des scènes de la *Vie de saint Paulin* à Santa Croce, dont il ne reste plus trace.

Phot. Alinari.

FUNÉRAILLES DE SANTA FINA (1475).

San Gimignano, Collegiata.

d'affreuses déformations des pieds et des mains, dans l'intention de les montrer en raccourci ; c'est un spectacle disgracieux et pénible. La Vierge, qui est censée soutenir son fils, n'est pas moins effondrée que lui ; quant aux autres personnages, parmi lesquels on discerne quelques figures d'un dessin plus ferme, ils se rattachent mal au groupe principal. *La Vierge de la miséricorde*, qui occupe la partie supérieure de la même paroi, est plus intéressante (pl. p. 17). La conception de la Madone centrale, abritant des fidèles sous ses bras et ses mains démesurément allongés, et surtout sous les plis de son vaste manteau soutenu par deux anges, fait sans doute peu d'honneur à l'imagination du peintre : c'est un motif emprunté aux traditions les plus banales de l'imagerie religieuse[1]. Mais les douze personnages agenouillés autour de la Vierge sont pour la plupart d'un réalisme saisissant : Ghirlandaio y révèle avec plénitude le grand talent de portraitiste qu'il devait déployer par la suite, et justifie ce propos de Vasari : « Lorsqu'il était orfèvre, il s'amusait à dessiner les gens qui entraient dans la boutique, et il excellait à saisir la ressemblance ».

1. Kraus, *Geschichte der christl. Kunst*, t. II, 1re partie (1897), p. 432 et suiv. Parmi les peintres florentins qui avaient reproduit ce thème peu avant Ghirlandaio, il faut citer Filippo Lippi (tableau du musée de Berlin, cf. M. I. B. Supino, *Fra F. Lippi*, Florence, 1902, p. 87), et Benozzo Gozzoli (*Saint Sébastien* à San Gimignano).

Quelques-unes de ces figures, surtout parmi les hommes, sont en effet animées d'une vie intense; mais les tentatives fort ingénieuses qui ont été faites pour identifier ces divers personnages, et par ce moyen dater la fresque avec quelque précision, ne semblent pas avoir donné de résultats satisfaisants. Puisqu'il est acquis que la chapelle Vespucci a été construite en 1472, par un Amerigo, aïeul de l'explorateur, — probablement le vieillard chauve que l'on voit de dos à gauche de la Vierge, — il paraît vraisemblable que la décoration picturale en fut exécutée presque aussitôt, en 1473 par exemple; à cette date, Ghirlandaio avait vingt-quatre ans; et comme le célèbre Amerigo Vespucci était alors un jeune homme de vingt ans, on aimerait à le reconnaître dans la charmante physionomie juvénile que l'on aperçoit entre la Vierge et le vieillard chauve; — simples suppositions sans doute, mais qui, en attendant mieux, ont l'avantage de ne fausser aucune des données du problème [1].

1. L'étude la plus considérable qui ait été consacrée à cette fresque est celle de H. Brockhaus, *Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte italiana,* Milan, 1902, p. 83 et suiv. L'auteur y donne des renseignements fort instructifs sur l'iconographie d'Amerigo Vespucci et sur l'histoire de cette famille en général; mais son raisonnement pour établir la date est inacceptable. Le critérium, purement arbitraire, auquel il recourt donnerait : fin 1481 — début 1482 ; or, à ce moment précis, M. Brockhaus le sait aussi bien que personne, Ghirlandaio était à Rome; alors il se

III

C'est également avant son voyage à Rome, tout au début de 1475, que Domenico Ghirlandaio manifesta plus clairement encore, à San Gimignano, un talent déjà très ferme, que rendent plus aimable peut-être quelques traces d'inexpérience juvénile[1].

rabat sur l'année 1480 — qui ne convient plus du tout à son système, — sous prétexte qu'à cette date Ghirlandaio exécuta d'autres travaux à Ognissanti; mais la *Cène* et le *Saint Jérôme* sont d'une tout autre facture! Pour les identifications, M. Brockhaus, qui refuse de reconnaître dans la fresque le futur navigateur, y découvre la Simonetta chantée par Politien (la jeune femme blonde élégamment coiffée), et — le plus parlant de tous — l'évêque de Florence, saint Antonin, qui était mort en 1459! M. I.-B. Supino, dans un article de la *Rivista d'Italia* (15 mars 1898), a soutenu que cette peinture ne trahissait aucune inexpérience juvénile (!) et ne pouvait être antérieure aux fresques de San Gimignano; mais il ne propose aucune date, et sa conclusion interrogative laisse entendre qu'il doute de l'authenticité de l'œuvre. C'est susciter à plaisir des difficultés imaginaires.

1. G. Milanesi, dans son édition de Vasari (t. III), avait adopté la date de 1485 pour les fresques de San Gimignano; mais les progrès du style expressif et décoratif de Ghirlandaio entre cette œuvre et les peintures d'Ognissanti, en 1480, et de la chapelle Sixtine, en 1481-82, ont amené tous les critiques plus récents à adopter la date que j'accepte à mon tour sans hésiter, d'autant plus que la présence de Domenico à San Gimignano et l'achèvement de la chapelle qu'il y a décorée sont attestés en 1475 par des documents que l'on trouvera cités plus loin, p.38-39.

La jolie petite ville de San Gimignano « aux belles tours » — lourds piliers carrés d'une beauté fort médiocre en eux-mêmes — a conservé à peu près seule en Toscane l'aspect que donnait à ces cités médiévales leur couronne de campaniles et de palais crénelés, surmontés de ces hauts postes d'observation et de combat. Gracieusement située sur une colline, à l'un des points les plus riants de la région qui s'étend entre le val d'Arno inférieur, Sienne et la mer, l'ancienne république, tombée au rang de simple village dans l'enceinte éboulée de ses remparts enguirlandés de lierre, dresse encore dans le ciel limpide une dizaine de grosses tours inégales : vers le soir surtout, les rayons obliques du soleil jouent entre elles, produisant des effets surprenants de lumière et d'ombre. Que l'on monte de la vallée de l'Elsa, ou que l'on vienne de la région plus haute et plus sauvage de Volterra, l'apparition de San Gimignano est une de celles qui se gravent dans la mémoire pour ne plus s'effacer, vision de clarté et de joie au milieu d'une nature heureuse; ce qui fut une sombre machine de guerre se présente aujourd'hui au touriste comme un paisible sanctuaire d'art.

Dans ces murs, alors farouches, vécut vers le milieu du treizième siècle une pauvre fille, Fina de'Ciardi, dont la sainteté précoce fit l'édification de ses concitoyens : terrassée dès dix ans par un mal mystérieux, elle voulut, par esprit de péni-

tence, n'avoir d'autre lit qu'une étroite planche, sur laquelle elle ne pouvait pas faire un mouvement, assistée, quand sa mère fut morte, par une voisine charitable, donna Bonaventura, et surtout par sa nourrice, donna Beldia. Son agonie fut cruelle : paralysée, raidie par sa longue immobilité, elle laissa, sans se troubler, sa couchette se transformer en un fumier où grouillait toute une vermine. Des rats s'établirent sous cette pourriture qui envahissait peu à peu le corps même de Fina : les rongeurs fouillaient indiscrètement les chairs de la pénitente, et poussèrent la hardiesse jusqu'à lui entamer une oreille! Tant de sainteté devait recevoir sa récompense : saint Grégoire le Grand apparut à la mourante pour lui annoncer sa délivrance prochaine; elle rendit l'âme le 12 mars 1254. Son visage, assure un biographe, avait pris une expression angélique et « commença à répandre une odeur agréable et suave »; lorsqu'on voulut enlever son corps pour l'ensevelir, une partie des chairs adhéra au fumier; « mais cela n'était déplaisant ni à voir ni à sentir, au contraire : cette pourriture se couvrit instantanément de fleurs d'une blancheur éclatante, d'où s'exhalait une haleine embaumée [1] ». Et ce ne fut certes pas le moins étonnant des prodiges accomplis par la dépouille mortelle de santa Fina.

1. P. P. DE' MEDICI, *Vita di Santa Fina,* Sienne, 1781, p. 60.

Les gens de San Gimignano vouèrent un culte à l'austère fillette qui avait fait de sa jeunesse et, dit-on, de sa beauté, un si singulier usage : le souvenir de sa mort, survenue tout au début du printemps, demeure associé à l'idée de la première floraison. Dès le début du quatorzième siècle, un autel lui était consacré dans l'église principale, et en 1325 on se préoccupa d'assurer aux restes de la sainte une sépulture digne d'elle ; en 1457, puis en 1465, le conseil du peuple décida de lui consacrer une chapelle, dont Giuliano da Maiano, venu de Florence tout exprès en 1468, dirigea la construction [1]. L'urne sculptée par Benedetto da Maiano, et qui renferme les cendres de Fina, porte une inscription où se lit une claire allusion aux peintures, avec la date 1475. On peut donc tenir pour assuré que les fresques de Ghirlandaio furent achevées cette année-là. Justement, certains payements faits à un Domenico et à un Pier Francesco [2], tous deux de Florence, en même temps qu'à Bastiano Mainardi, sont mentionnés dans les comptes de la fabrique de la collégiale de San Gimignano pour diverses décorations de l'église, en janvier 1474,

1. Pecori, *Storia della terra di San Gimignano,* Florence, 1853, p. 404 et 517 ; cf. Baldoria, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, III (1890), p. 56.

2. De ce Pier Francesco, qui était prêtre, il reste quelques intéressants tableaux à San Gimignano ; il fut donc un des nombreux auxiliaires dont s'entoura Domenico.

c'est-à-dire, d'après le nouveau style, 1475 [1].

La chapelle de Santa Fina, en l'église collégiale de San Gimignano, est une réplique fort exacte de celle qui avait été construite, quelque douze ans plus tôt, à San Miniato, pour abriter la sépulture du cardinal Jacques de Portugal, et que décorent, outre le beau monument d'Antonio Rossellino, des fresques d'Alesso Baldovinetti. Il n'est pas jusqu'aux peintures des deux chapelles qui n'aient un air de famille, car Ghirlandaio, alors dans sa vingt-sixième année, s'est beaucoup inspiré du style de son maître. La ressemblance est sensible surtout dans les figures de saints et de prophètes qui décorent la voûte; mais c'est la partie de la décoration sur laquelle s'arrête le moins l'attention du visiteur.

Les deux scènes où s'affirme le talent du jeune maître sont l'*Apparition de saint Grégoire à Fina mourante,* et les *Funérailles de la sainte*, occasion de divers miracles. La fresque de droite représente la chambre nue et pauvre, mais ensoleillée, où Fina étendue sur son grabat, assistée de ses fidèles compagnes, reçoit de saint Grégoire l'annonce de sa mort (pl. p. 33). Les données très précises de la légende imposaient à Domenico l'arrangement de la scène qu'il a adopté, ce détail par exemple : donna Beldia, pour soulager la jeune

1. Pecori, p. 512; Baldoria, p. 59.

fille, lui soutint constamment la tête pendant ses derniers jours, au point qu'elle en eut le bras droit paralysé. L'écueil du sujet était de tomber dans un réalisme répugnant; une vieille peinture, dans la même église[1], représente cinq rats prenant leurs ébats sous la couchette de Fina. Plus réservé, Ghirlandaio s'est borné à placer une souris, en partie dissimulée, sous la planche, à la hauteur du coude de la sainte; sous le dos et la chevelure de Fina, comme à ses pieds, il a remplacé la vermine par la végétation miraculeuse qui devait, quelques jours plus tard, se couvrir de fleurs. Du reste, la chambre est proprette et claire, et révèle un ordre minutieux : au fond, un banc portant un beau plat de cuivre appuyé au mur et une petite bouteille entamée, sur laquelle un verre retourné fait l'office de bouchon, avec deux grenades posées sur une espèce de plat recouvert d'un parchemin, constitue tout le mobilier, avec les sièges occupés par les personnages. Une fenêtre, percée dans le mur du fond, et une porte, largement ouverte à gauche, éclairent la pièce, laissant apercevoir un gracieux horizon de collines, avec une profusion de fleurs auprès de la porte. Une note printanière et gaie accompagne donc cette scène funèbre et s'harmonise à merveille avec la joie céleste qui rayonne

1. Il s'agit d'une fresque du quatorzième siècle, décrite en détail par Cavalcaselle au tome VII, p. 193, note 2.

Phot. Alinari.

LA CÈNE (1480).

Florence, Ognissanti.

sur le visage de la mourante. On pourrait souhaiter un peu plus de mouvement chez les deux compagnes de Fina : malgré l'intensité avec laquelle leurs regards sont fixés sur la vision, elles expriment une trop faible surprise; en outre, le modelé des visages, le dessin des mains ont encore de la sécheresse. Il convient d'ailleurs de remarquer l'adresse avec laquelle le peintre a refoulé dans l'angle le plus obscur, où elle occupe un espace relativement restreint, l'apparition surnaturelle, mais sans grand éclat, de saint Grégoire revêtu de ses habits pontificaux : son attitude est celle d'un officiant qui se retourne pour bénir les fidèles. De l'ensemble de la composition, comme des moindres détails, se dégage, par l'effet de ce réalisme raisonnable, exempt d'exagérations, une impression d'harmonie, d'intimité, de recueillement et d'émotion, mais sans profondeur [1].

La fresque, encadrée entre des piliers, des chapiteaux et un plafond élégamment décorés, est complétée, dans la partie supérieure, par l'envolée de l'âme de Fina portée au ciel par des anges. Le mouvement de ces derniers est plein de grâce,

1. Une pancarte, accrochée au mur du fond par une corde et un clou, porte les paroles prononcées par l'apparition — curieuse transcription réaliste d'une scène surnaturelle! En voici le texte : « Parata esto, filia, quia die solemnitatis meæ ad nostrum es ventura consortium, cum sponso tuo perenniter permansura ». Fina mourut en effet le jour de la fête de saint Grégoire.

mais la raideur de la sainte est cette fois excessive; peindre des âmes n'était pas le fait de Ghirlandaio [1]. Cet épisode a d'ailleurs particulièrement souffert de restaurations indiscrètes, exécutées en 1823, et qui n'ont épargné aucune de ces peintures.

La paroi opposée révèle un sentiment décoratif tout différent : les *Funérailles de Santa Fina* forment une composition beaucoup plus complexe, avec un grand nombre de personnages, de vastes perspectives et une lumière plus également répandue sur toute la scène; Ghirlandaio s'essayait pour la première fois à la grande décoration monumentale (pl. p. 33). Le sujet comportait la représentation de trois miracles, qui signalèrent la mort de Fina : les cloches s'étaient mises d'elles-mêmes à sonner — dans le ciel, à gauche, on peut voir un ange qui vole d'un clocher à l'autre; — Fina morte avait soulevé la main droite pour toucher et guérir le bras paralysé de sa nourrice, et un enfant aveugle avait recouvré la vue en appliquant ses yeux contre les pieds de la martyre. Ghirlandaio a réuni ces divers épisodes en une vaste scène, où quelque vingt personnages, rangés en bel ordre, mais sans symétrie excessive, sont groupés autour du corps de santa Fina. Tout l'effort du peintre semble

1. Pecori *(op. cit.,* p. 520) attribue cette partie de la fresque à B. Mainardi, sans preuve suffisante.

avoir porté d'abord sur la clarté de la composition, dont l'unité n'est pas altérée par les deux ou trois actions simultanées qu'il devait mettre sous nos yeux, puis sur la variété des attitudes et sur le naturel, sur la vérité des physionomies; double mérite qui se retrouve à partir de cette date dans toutes les grandes œuvres de Domenico, et qui donne déjà une si haute valeur à la fresque de San Gimignano. Tous les personnages, depuis les gracieuses figures d'enfants et d'adolescents jusqu'à l'évêque et aux vieillards de droite, sont manifestement des types que le peintre a coudoyés chaque jour à San Gimignano. L'élève de Baldovinetti se reconnaît à la minutie avec laquelle sont rendus les moindres détails; que l'on examine de près, par exemple, le visage de l'évêque, et l'on verra que son menton, rasé de la veille, est hérissé de petits poils; que sa mitre laisse passer près de l'oreille une touffe de cheveux blancs, et que ses cils apparaissent distinctement sur ses paupières baissées, sous son front sillonné de rides. Domenico semble d'ailleurs avoir été plus préoccupé de rendre fidèlement ces menues particularités que de se rapprocher d'un certain idéal de beauté; on remarque avec surprise l'absence de types féminins, à l'exception de Fina et de Beldia, sèches et anguleuses. Le souci du réalisme lui a même fait ici sacrifier l'expression des sentiments, car les gestes, qui devraient traduire l'émerveillement et l'édification

des assistants, sont fort maladroits; — que l'on observe en particulier les mouvements des mains. Les physionomies les plus naturelles sont encore celles des personnages qui ne paraissent pas s'apercevoir des miracles accomplis par l'âme envolée de la sainte.

Le décor où se déroulent les funérailles est l'abside d'une église, aux deux côtés de laquelle on découvre les tours de San Gimignano se profilant sur le ciel. Le style de cette construction est d'une élégante pureté, bien en rapport avec celui de la chapelle où est placée la fresque. Par sa conception même, cependant, elle peut surprendre : comme on ne voit pas qu'il ait jamais existé d'église composée d'une simple abside largement ouverte de tous les côtés, on est en droit de se demander ce que devient ici le réalisme cher à Ghirlandaio. Sans doute ce dispositif lui était fourni par une tradition ancienne, dont on pourrait rechercher l'origine dans les édifices minuscules qui, chez les peintres du quatorzième siècle, représentaient souvent des palais ou des temples. Cette convention offrait trop d'avantages pour qu'on ne la conservât pas : elle laissait apercevoir sur les côtés des perspectives variées, permettait de faire baigner toute la scène dans une abondante lumière, et donnait à l'ensemble un caractère plus monumental.

Malgré quelques légers défauts d'exécution, les fresques de San Gimignano étaient dignes de

fonder la réputation de Ghirlandaio. La seconde composition surtout, moins émue sans doute, moins naïve que la première, mais plus riche et plus brillante, était pleine de promesses. On y reconnaît, beaucoup mieux qu'à la chapelle Vespucci, le fruit des leçons que l'artiste avait demandées aux fresques de Giotto — la *Mort de saint François* et peut-être la *Résurrection de Drusiana* à Santa Croce [1]; on y pressent le grand décorateur et l'admirable portraitiste que devait être Domenico.

1. Cette influence est nettement mise en lumière par M. Bayet dans son récent volume sur *Giotto,* p. 132 par exemple, et p. 150. Je reviendrai au chapitre IV, à propos des *Funérailles de saint François,* sur ce parallèle qui s'impose.

CHAPITRE III

LES FRESQUES D'OGNISSANTI (1480), DE LA CHAPELLE SIXTINE (1481-82) ET DU PALAIS DE LA SEIGNEURIE (1482-84).

DÉSORMAIS en possession d'une technique suffisamment sûre, Domenico Ghirlandaio, bien qu'à peine âgé de trente ans, put caresser le rêve ambitieux que lui prête Vasari : « Maintenant que je commence à connaître le métier, aurait-il dit à son frère David, je regrette que l'on ne me charge pas d'enluminer tout le circuit des murs de Florence! » — Exclamation qui traduit à merveille, même si elle est apocryphe, l'admirable élan de joie et d'enthousiasme dans lequel il concevait et exécutait, avec un essaim de collaborateurs, ses grandes compositions décoratives; et, si la gigantesque commande rêvée ne vint pas, il ne put cependant pas se plaindre qu'on lui fît attendre les occasions d'as-

souplir son dessin et d'élargir son style. A partir de 1480, en effet, nous le voyons absorbé par une série ininterrompue d'œuvres considérables.

I

En 1480 — la date nous est fournie par lui-même dans ses fresques [1], — il travaillait à l'église et au couvent d'Ognissanti, dans sa ville natale : pour la première, il peignait un *Saint Georges* qui a disparu, et un *Saint Jérôme* qui fait pendant au *Saint Augustin* de Botticelli; dans le réfectoire du couvent, il a représenté, sur la paroi du fond, *la Dernière Cène*.

Le *Saint Jérôme* a surtout frappé Vasari par la richesse des accessoires, par « la multitude des instruments et des livres, comme on en voit chez les savants », et par le soin avec lequel ces objets sont traités, volumes ouverts ou fermés, pupitre, règle, cachet, ciseaux, chandelle, encrier, lorgnon, flacons, sablier, etc., sans oublier le chapeau de cardinal, ni des inscriptions, l'une en grec, l'autre

1. A partir de cette date, Ghirlandaio a daté la plupart de ses œuvres, celles du moins auxquelles il tenait apparemment le plus; il n'y a d'exception que pour la fresque de la chapelle Sixtine et celle du palais de la Seigneurie.

en hébreu. Domenico a encore sacrifié ici à son goût pour le détail précis et curieux, et le dessin a un peu de sécheresse. Mais ce qui donne au morceau sa haute valeur, c'est l'effort de pensée et de méditation qui se lit sur ce beau visage qu'encadre une longue barbe blanche, sur ce front large et découvert, légèrement plissé par les rides, dans ces yeux profonds, qui se détournent de la page sur laquelle la main s'est arrêtée, comme pour plonger au delà du monde sensible. Je n'oserais cependant pas affirmer que, dans cette espèce de tournoi, Ghirlandaio l'emporte sur Botticelli : le *Saint Augustin* de ce dernier est représenté dans un élan de ferveur mystique où se reconnaît le tempérament imaginatif et passionné de l'artiste. Domenico s'est borné à exprimer le type accompli du savant et du penseur au travail : l'auréole du saint s'évanouit, disparaît sur le rideau du fond; on croirait voir un Ambrogio Traversari, ou tout autre pieux humaniste, méditant dans sa cellule; mais nous l'y voyons aussi clairement que si nous l'avions en réalité sous les yeux.

Le sujet de la *Cène* a été traité plusieurs fois par Ghirlandaio et ses collaborateurs. Dès 1477, ils s'y essayaient dans une abbaye appartenant aux moines de Vallombreuse, à Passignano in Val di Pesa, et c'est à cette occasion seulement que Vasari, en général plus prodigue de cet ingrédient, mêle une anecdote à sa biographie de Ghir-

Phot. Anderson.

VOCATION DES APOTRES PIERRE ET ANDRÉ (1482).

Rome, chapelle Sixtine.

landaio : la cuisine du couvent était fort mauvaise, et David avait déclaré à plusieurs reprises, avec Mainardi, qu'ils ne voulaient pas être traités comme de vils manœuvres; or il paraît que leurs plaintes n'avaient été suivies d'aucun effet. Quand arriva Domenico, David, jugeant que le talent de son frère méritait plus d'égards, fit un éclat : le moine qui les servait reçut toutes les écuelles sur la tête, et l'abbé finit par faire droit aux réclamations des artistes. Peut-être cette insuffisance de nourriture a-t-elle influé sur la médiocrité du divin repas, conventionnel et froid, autant du moins que permet d'en juger l'état de la fresque, fort endommagée par le temps et par des restaurations indiscrètes. Domenico a déployé plus de verve et d'invention quand il aborda le même sujet, trois ans plus tard, à Ognissanti.

En présence de cette grande composition, on ne peut manquer d'être frappé de l'animation des groupes, du mouvement des figures, de l'effort réalisé pour donner une certaine unité à une scène que la dispersion de treize figures, alignés le long d'une table, rend facilement froide et inexpressive [1].

1. Cette dispersion des personnages, leur isolement, leur indifférence même, est le défaut de la *Cène* de Passignano et aussi de celle que l'on voit au couvent de Saint-Marc, généralement attribuée à Ghirlandaio; mais cette dernière n'est visiblement qu'une réplique (non datée) de celle d'Ognissanti, assez agréable comme facture, très inférieure comme composition. Nous savons, en outre, qu'en mai 1481, Domenico et David achevèrent une

(Pl. p. 41.) Le souci de la variété a sans doute engagé Ghirlandaio à suivre la tradition séculaire qui détachait Judas des autres apôtres, pour le faire asseoir seul au revers de la table, presque en face du Christ, comme si d'avance le traître avait été mis à part. Il faudra Léonard pour réagir contre cette disposition peu rationnelle. En revanche, le mouvement de saint Jean qui, dans un élan de tendresse, se penche sur l'épaule du Sauveur, est un geste d'abandon plus naturel et plus gracieux que l'attitude où on le représentait jusqu'alors, littéralement couché sur le bord de la table[1]. Mais c'est dans le groupe de gauche surtout que se fait jour l'invention du peintre : il a imaginé une sorte de discussion rapide et violente entre Pierre et Judas, après que Jésus eut prononcé cette parole : « Un de vous me trahira ». Pierre paraît dire sans ménagement au traître : « Toi seul es capable de cette infamie ! » et il jette sur lui un regard sévère, dans une attitude presque vulgaire, mais très expressive, le couteau dans la main droite, tandis que du pouce gauche renversé il désigne le Christ; Judas, de son côté, la tête levée, la bouche ouverte avec

autre *Cène* dans le monastère de San Donato in Polverosa, détruit en 1530; le document qui s'y rapporte a été publié par M. J. Mesnil, *Rivista d'Arte*, 1905, p. 118, note 1.

1. Il est encore ainsi dans les fresques de Passignano et de Saint-Marc. La *Cène* d'Andrea del Castagno présente un saint Jean qui paraît dormir sur son coude replié.

une grimace où il y a plus de cynisme que de colère, fait face à l'ennemi et riposte aigrement. Les deux apôtres placés à côté de Pierre, les yeux fixés sur le traître, l'interpellent à leur tour avec indignation; le suivant s'apprête à en faire autant, mais un jeune apôtre, le dernier de ce côté, lui prend le bras avec douceur et paraît l'exhorter au calme. Le groupe de droite est moins mouvementé : Ghirlandaio s'est borné à y traduire la douleur des disciples : douleur profonde chez le voisin de Jean, qui regarde Jésus avec une expression d'angoisse; tristesse plutôt rêveuse et comme accablée chez les deux suivants, tandis que les deux derniers semblent échanger leurs impressions sur l'horreur d'un crime qu'ils n'auraient jamais imaginé [1].

Un malheur irréparable gâte cette belle œuvre : la tête du Christ a été entièrement repeinte au dix-septième siècle, dans le style de Carlo Dolci! La fadeur des traits qui lui ont été prêtés et la mollesse du dessin font un pénible contraste avec la fermeté et même la vigueur des autres physionomies. Cette fois, aucune recherche des petits effets : bien que les objets placés sur la table soient exécutés avec un soin minutieux, bien que sur le ciel, aperçu par deux larges baies, se profilent de beaux feuillages et des vols d'oiseaux attes-

1. Cette analyse de l'œuvre montre assez que je ne vois pas bien quelle idée Ghirlandaio aurait pu emprunter à la *Cène* d'Andrea del Castagno, comme on affirme parfois qu'il l'a fait.

tant comme toujours chez Ghirlandaio un souci très vif de l'effet décoratif, la préoccupation dominante de l'artiste a été d'exprimer des sentiments, et de donner à la scène un intérêt dramatique. On n'accusera pas ici le dessin de sécheresse anguleuse; Domenico est déjà loin de la dureté d'Andrea del Castagno. La fermeté des traits, fortement accusés, convient bien d'ailleurs aux rudes hommes du peuple qu'étaient les apôtres, et aux passions qui doivent les animer ici; plusieurs d'entre eux sont d'admirables types de beauté virile, en particulier le troisième apôtre à gauche, avec l'abondante chevelure châtain qui encadre son visage expressif.

II

L'auteur d'une œuvre aussi noble d'inspiration, et d'une exécution aussi sévère, était digne d'être appelé à Rome, avec Botticelli, Cosimo Rosselli, le Pérugin, pour décorer la chapelle que Sixte IV venait de faire construire; on peut même dire qu'il possédait une entente de la décoration monumentale, dans la tradition de Giotto et de Masaccio, bien supérieure à celle de ses compagnons : l'événement le démontra.

Le contrat passé le 27 octobre 1481, les peintres étant déjà, sans aucun doute, à l'ouvrage [1], stipulait que ceux-ci devaient avoir terminé leur travail le 15 mars 1482. Ghirlandaio paraît avoir tenu assez fidèlement ses engagements, puisque nous le retrouverons à Florence avant le mois de mai. Dans ce délai de six mois environ, il exécuta deux grandes fresques et une demi-douzaine des vingt-huit portraits de papes martyrs qui décorent les entre-fenêtres. Plusieurs des portraits dus à son pinceau peuvent être reconnus d'après le style ferme et sévère qui le caractérise : le pape Victor est sans doute un des plus remarquables de toute la série [2]. Malheureusement, une des deux grandes compositions qui lui avaient été confiées, celle qui représentait la *Résurrection,* sur la paroi du fond, par laquelle on entre, était très endommagée dès la première moitié du seizième siècle : elle a depuis lors entièrement disparu, recouverte par la peinture nouvelle qu'y a refaite un artiste flamand sous Grégoire XIII. L'autre fresque, en revanche, *la Vocation des premiers apôtres,* Pierre et André, constitue une des plus belles pages de l'histoire de

1. Pour la chronologie de ces peintures, on fera bien de consulter, outre l'ouvrage capital de E. Steinmann, *Die sixtinische Kapelle* (Munich, 1902), un intéressant article de J. Mesnil, *Botticelli à Rome (Rivista d'Arte*, 1905), en particulier à la page 117.

2. E. Steinmann, *Ghirlandaio*, p. 12 et 17.

la vie du Christ, qui se déroule sur le mur de droite de la chapelle quand on regarde l'autel, entre la *Tentation de Jésus* de Botticelli et la *Remise des clés à saint Pierre* par le Pérugin.

L'artiste nous transporte sur les bords de la mer de Galilée, que l'on voit se développer en profondeur, à la manière d'un fleuve, offrant une charmante perspective de montagnes, d'arbres et de villes, sous un ciel lumineux que traversent des oiseaux. Le premier plan est occupé par Jésus; la main levée, d'un geste plein de majesté et de douceur, il dit aux deux disciples agenouillés qu'il vient d'arracher à leur barque et à leurs filets : « Suivez-moi, et je vous ferai pêcheurs d'hommes. » (Pl. p. 49.) Mais ce motif était un peu maigre pour remplir le vaste espace accordé à chaque peintre; très adroitement, sans nuire à l'unité d'impression qu'il a scrupuleusement respectée, Ghirlandaio a indiqué au second plan deux autres moments du petit drame, l'un qui précède et l'autre qui suit l'acte solennel de la vocation : à gauche, au bord du lac, le Christ fait un signe à deux bateliers occupés à pêcher, et dont l'un — on reconnaît André — tient un filet qui traîne dans l'eau. C'est la transcription exacte de ces mots de saint Mathieu : « Comme il marchait le long de la mer de Galilée, il vit Simon appelé Pierre, et André son frère, qui jetaient leur filet dans la mer, et il leur dit... » (IV, 18). A droite, sur la rive opposée,

on retrouve le Christ, suivi des deux premiers disciples, au moment où il appelle d'autres bateliers : deux de ceux-ci ont déjà lâché les rames, et leur auréole les fait reconnaître pour de futurs apôtres, tandis que le troisième, un homme barbu, esquisse un geste de surprise, peut-être de mécontentement. Le texte du même évangéliste explique clairement cet épisode : « De là étant passé plus loin, il vit deux autres frères, Jacques et Jean, avec Zébédée leur père, qui raccommodaient leurs filets, et il les appela; et aussitôt, laissant la barque et leur père, ils le suivirent » *(ibid.*, 21-22).

Tout le centre de la composition étant ainsi conçu, avec une clarté que Botticelli eût pu lui envier dans l'art de juxtaposer plusieurs épisodes successifs, Ghirlandaio devait songer à remplir les côtés de son rectangle allongé. On ne voit pas qu'il y eût d'autre parti à prendre que d'y faire figurer des spectateurs; parti dangereux, car en un sujet aussi peu dramatique, il était impossible de réaliser l'unité d'émotion si heureusement recherchée dans la *Cène* d'Ognissanti; du moins le peintre a-t-il eu l'adresse d'éviter la monotonie. A gauche, les groupes sont disposés avec variété; le pittoresque y est demandé, non seulement aux coiffures orientales qui apparaissent çà et là, mais surtout à la diversité des attitudes et des sentiments qu'elles expriment : plusieurs personnages ne prêtent aucune attention à la scène princi-

pale — telles sont les cinq femmes qui forment cercle et causent à l'extrême gauche; d'autres contemplent le groupe central avec un intérêt visible, en particulier le vieillard aux cheveux blancs bouclés et à la grande barbe, qui marche derrière le Christ en fixant sur lui des yeux pleins d'adoration; dans la pensée du peintre, ce ne doit pas être un des futurs apôtres, car il ne lui a pas donné d'auréole, mais simplement un de ces admirateurs anonymes qui se pressaient sur les pas de Jésus. Le vieillard chauve, que l'on voit plus à gauche, semble plutôt exprimer une surprise où se mêle de la réprobation, et son voisin, coiffé d'un turban, trahit aussi un étonnement que ne tempère aucune nuance de bienveillance.

Dans la portion de droite de sa fresque, Ghirlandaio a résolument renoncé à la vraisemblance et à la variété, pour peindre une série de portraits. L'effet général du groupe est médiocre, car les visages, tous tournés du même côté, se présentent sur une ligne monotone, — faute que l'artiste saura éviter dans la suite; — mais chaque morceau pris à part est d'une valeur inestimable. Suivant une heureuse hypothèse de M. Steinmann, Ghirlandaio aurait réservé cette place d'honneur aux membres les plus en vue de la colonie florentine de Rome, et plusieurs des identifications que l'ingénieux critique a proposées sont fort vraisemblables; je citerai seulement celle du savant

Phot. Alinari.

SAINT FRANÇOIS SE VOUE A LA PAUVRETÉ (1485).

Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

grec Jean Argyropoulos, alors récemment appelé de Florence par le pape, et qui paraît être le personnage barbu du premier rang; à sa droite, on peut reconnaître Giovanni Tornabuoni, oncle de Laurent de Médicis et trésorier du pape, celui qui devait plus tard commander à l'artiste son œuvre la plus grandiose [1]. Devant lui, l'aîné des trois enfants, un

1. Vasari raconte que Ghirlandaio fit à Rome, en l'église de la Minerve, des peintures au-dessus de la sépulture, — sculptée par Verrocchio, — de la femme de Francesco Tornabuoni, « riche marchand florentin fixé alors à Rome, et très lié avec Domenico »; c'est une erreur manifeste, car, s'il y a en effet à la Minerve la sépulture d'un Francesco Tornabuoni, neveu de Giovanni, et qui mourut sensiblement plus tard (Mino da Fiesole, selon Vasari, sculpta son tombeau), on ne voit nulle part la sépulture de sa femme. Par suite d'une confusion de noms, Vasari a dû vouloir parler de Francesca, femme de Giovanni Tornabuoni, qui mourut à Rome le 23 septembre 1477; mais comme son corps fut rapporté à Florence (on trouve son nom, avec cette même date, sur un registre des morts ensevelis à Sainte-Marie-Nouvelle), et que les débris des sculptures de Verrocchio se voient encore à Florence, l'histoire du tombeau de la Minerve paraît de moins en moins vraisemblable. Sur ce point, les efforts d'E. Müntz pour défendre le récit de Vasari (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, 2e sem., p. 277 et suiv.) me paraissent absolument vains, et je m'en tiens aux conclusions d'E. Ridolfi reprises par Cavalcaselle (t. VII de l'édition italienne, p. 185 et suiv.). La sépulture de Francesca Tornabuoni à Sainte-Marie-Nouvelle n'existe plus. Cependant, les *Mirabilia novæ et veteris Romæ* d'Albertini (1510) mentionnant des peintures de Ghirlandaio dans une chapelle Tornabuoni à la Minerve, il est possible que notre maître y ait réellement travaillé, ce qui expliquerait mieux encore la confusion de Vasari; mais nous n'en savons

adolescent déjà, serait son fils Lorenzo, que nous retrouverons plus grand à Sainte-Marie-Nouvelle.

Plus on considère cette vaste composition où, malgré la multiplicité des figures (une soixantaine environ), circulent tant d'air et de lumière, plus on en admire la majesté et la belle ordonnance. Il y a sans doute un peu de froideur compassée dans les attitudes, et l'on sent bien ce qui lui manque du côté du mouvement, de la fantaisie et de la passion, pour peu qu'on la compare aux fresques voisines de Botticelli; mais ce défaut, en partie imputable au sujet, est compensé et au delà par le respect du texte évangélique, par le souci de la clarté et de l'équilibre entre les diverses parties, par la perspective lumineuse de ce lac, que sillonnent les barques des pêcheurs, et l'harmonie des lignes que produisent ses bords pittoresques, enfin par la fermeté du dessin, qui n'a plus la sécheresse souvent relevée dans les œuvres juvéniles de Domenico. Seule de toute la série de fresques exécutées alors dans la chapelle Sixtine, la *Remise des clés à saint Pierre* par le Pérugin, d'un coloris d'ailleurs plus chaud et plus velouté, peut rivaliser avec celle de Ghirlandaio pour la noblesse et la judicieuse disposition des groupes; mais l'œuvre du Florentin l'emporte sur celle de l'Ombrien par le charme qu'y ajoute l'heureux emploi d'un décor naturel, à la fois solennel et riant.

L'anachronisme, assez choquant sans doute, des

portraits de contemporains dans des scènes tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament, était alors général, dans les fresques de la chapelle Sixtine [1] et ailleurs. Si Domenico y a plus sacrifié que ses compagnons, c'est d'abord qu'il n'en sentait nullement l'inconvenance; mais il est probable aussi que son talent de portraitiste dès lors célèbre l'exposa plus qu'un autre aux exigences de tous ceux qui désiraient léguer leur image à la postérité. C'est là une question qui se posera plusieurs fois encore dans les chapitres suivants, et peut-être verra-t-on que Ghirlandaio ne s'est pas livré par pure virtuosité à son goût pour le portrait; il lui fallait tenir compte de deux nécessités, qu'il connut déjà en composant sa *Vocation des premiers apôtres* : d'une part, garnir de personnages des scènes qui autrement eussent été un peu vides, et de l'autre satisfaire la vanité de riches et puissants protecteurs.

Aussi est-il peu juste de prétendre que son séjour à Rome ait amené Ghirlandaio à élargir son style et à s'inspirer de principes de composition plus sévères. La *Cène* d'Ognissanti nous a montré comment, de lui-même, il tendait à se dégager de la manière étriquée et méticuleuse de Baldovinetti, pour réaliser un art plus expressif et plus majestueux. Ce que la Ville éternelle lui a vrai-

1. Voir E. Bertaux, *Rome*, t. II, p. 144-146.

ment révélé, c'est l'architecture classique, qui va devenir, à partir de ce moment, un élément essentiel de ses peintures décoratives. Vasari raconte qu'à Rome Domenico dessinait les ruines avec amour, « arcs de triomphe, thermes, colonnes, obélisques, le Colisée, les amphithéâtres et les aqueducs », et qu'il excellait à en reproduire les proportions exactes sans jamais prendre aucune mesure. Quand nous n'en saurions rien autrement[1], nous pourrions l'affirmer en toute sécurité, rien qu'à voir l'importance que prirent dans ses œuvres postérieures certains motifs architecturaux que nous n'avons pas rencontrés une seule fois précédemment; c'est à croire que, lors de son premier voyage à Rome, en 1475, Ghirlandaio ne prêta que peu d'attention aux monuments antiques, ou n'eut pas le temps de les étudier.

Peut-être rentra-t-il en Toscane en passant par San Gimignano, car à la date de 1482 se rapporte une *Annonciation* dans l'église Collégiale de cette ville, œuvre assez fraîche, mais d'intérêt secondaire, et dont il laissa sans doute l'exécution à ses collaborateurs[2]. En effet, il devait être à Florence

1. Nous en avons une preuve encore plus éloquente dans les copies qui paraissent avoir été faites de ses esquisses par un de ses élèves, et qui sont conservées dans un manuscrit de l'Escurial; elles sont aujourd'hui publiées grâce à Hermann Egger, *Codex Escurialensis; ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandaio's;* Wien, 1906.

2. Il est probable que, vers ce temps-là, Domenico abusa

au plus tard dans les premiers jours de mai; non pas, comme on l'a dit, parce qu'il épousa Costanza di Bartolommeo Nucci à ce moment, - le mariage remonte au moins à 1480 [1], — mais parce qu'il eut d'elle, neuf mois plus tard, son fils Ridolfo, né le 4 février 1483.

Quatre ou cinq dates, extraites comme celles-ci des archives florentines, constituent tout ce que nous savons de la vie familiale de l'artiste : naissance de quelques enfants, mort de Costanza en 1485, second mariage de Domenico en 1488, moins de six ans avant la mort foudroyante du peintre, enlevé par une fièvre infectieuse au début de 1494. Nous essaierons en vain de pénétrer plus avant dans l'intimité de Ghirlandaio; il ne survit que dans ses œuvres, comme il n'a vécu que pour elles.

quelque peu de ce procédé, car c'est en juin 1483 que, dans les contrats relatifs à la décoration de la chapelle de Cestello et de celle de Settimo, on prenait soin de stipuler que le maître devrait exécuter de sa propre main certains personnages et les têtes des anges (*L'Arte*, 1906, p. 256).

1. Cela résulte clairement de la *Denunzia de' beni* de Tommaso di Currado en 1480; après la mention de son fils Domenico, il ajoutait, dans l'énumération des membres de sa famille : « Monna Ghostanza sua donna, anni 19 » (*Rivista d'Arte*, 1906, p. 65). D'ailleurs, G. Milanesi, dans sa chronologie de Ghirlandaio (Vasari, III, 283), lui connaît un fils, Bartolommeo, né en 1481, déjà signalé par D. M. Manni, et qui entra dans l'ordre des Camaldules.

III

L'automne de 1482 fut marqué pour Ghirlandaio par une commande qui dut le combler de joie : la décoration de tout un côté de la grande Salle du Conseil, à l'étage supérieur du palais de la Seigneurie; et nous avons, nous, la satisfaction, rare dans cet édifice si souvent remanié, de pouvoir la contempler encore presque intacte. Seules, deux portes maladroitement percées en dehors des places prévues ont détruit la symétrie du panneau, et fait disparaître une portion de la fresque, à droite du motif central.

Pourquoi ne pas l'avouer? Lorsque l'on se trouve pour la première fois devant cette immense surface peinte, après s'être formé ailleurs une idée du talent de Ghirlandaio, on ne peut manquer d'éprouver une certaine déception, tant cette composition diffère de toutes ses autres œuvres; ce fut une entreprise unique dans la carrière de l'artiste, et sans doute vaut-il mieux qu'il ne l'ait pas renouvelée. Elle mérite cependant quelque attention, ne fût-ce que par sa singularité. Pour la première fois, en effet, un peintre florentin s'écartait des sujets empruntés à la tradition religieuse, pour donner une décoration, digne de la puissante république florentine, à la salle où se réunissait le

Conseil des Prieurs. Or les exemples manquaient à Florence d'une pareille application de l'art; il aurait fallu les aller chercher à Sienne, dont le palais public contient des fresques célèbres de Taddeo di Bartolo, à Foligno, à Pérouse [1]. La peinture politique devait être forcément d'inspiration classique et exalter les Romains de la République; Ghirlandaio l'a bien compris. Le mur a été partagé en trois larges arcades, séparées par des pilastres où sont figurées de fines sculptures et dont les chapiteaux sont censés soutenir la corniche du plafond. Les piliers et l'arc de chaque voûte sont ouvragés dans le plus pur style de la Renaissance. Sous la frise du plafond, on remarque en outre, opposés deux à deux, de chaque côté des arcades, six médaillons de style classique, et, à la clé de voûte de chaque arcade, un petit personnage nu, qui paraît également copié d'après quelque modèle antique.

Seule, l'arcade centrale se rattache aux traditions de la peinture religieuse, en ce qu'elle forme une sorte de chapelle où San Zanobi, vêtu de ses ornements épiscopaux, est assis sur un trône entre deux saints, la main droite levée pour bénir. Un bas-relief figuré au-dessus de lui, — la Vierge et

1. Cavalcaselle, t. VII, p. 256, note. On peut à peine dire que les portraits d'hommes célèbres, peints par Andrea del Castagno pour la villa Pandolfini à Legnaia, fussent un précédent; car l'intention politique, *civile*, comme disent les Italiens, y fait défaut.

l'Enfant entre deux anges, — imite avec une adresse merveilleuse les terres cuites les plus vantées de Luca della Robbia; à gauche, par une étroite ouverture, on aperçoit la coupole et le baptistère de Florence. De chaque côté, un lion tient un étendard déployé : celui de gauche avec la croix, emblème du peuple; celui de droite avec le lis rouge de la commune [1]. Les deux autres arcades sont occupées jusqu'à mi-hauteur par de fausses portes, et présentent au-dessus de celles-ci deux ouvertures, où l'on voit se profiler sur le ciel six héros romains : à gauche, Brutus, Mucius Scévola et Camille; à droite, Décius, Scipion et Cicéron, avec des attributs ou dans des attitudes propres à les faire reconnaître [2].

L'impression de gravité solennelle que Ghirlandaio a essayé de donner à son San Zanobi, plus grand que nature, est loin d'être agréable : le visage du saint est dur, presque grimaçant; d'autre part, les héros romains, juchés au-dessus des fausses portes, se relient mal au motif central. Mais la partie architecturale et décorative de la fresque est d'un bel effet, la perspective impeccable, l'exécution extrêmement soignée — que l'on examine, par

1. Le saint placé à droite du protecteur de Florence et le lion qui était du même côté ont été plus qu'à moitié détruits par la porte percée en cet endroit.

2. Leurs noms sont écrits, mais en partie effacés, au-dessous de chacun d'eux; en outre, trois vers latins leur sont consacrés sur le linteau de chacune des fausses portes.

Phot. Alinari.

MORT DE SAINT FRANÇOIS (1485).

Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

exemple, les armures des héros antiques, et la base sur laquelle repose le brasier où Scévola met la main. Pour la première fois, Ghirlandaio se révèle ici archéologue; peut-être même l'est-il trop à notre gré, mais il ne dépendait pas de lui de mettre beaucoup d'expression ni de pensée dans la composition qui lui était demandée.

Cette vaste fresque occupa Ghirlandaio et ses collaborateurs de 1482 à 1484 [1], c'est-à-dire jusqu'au moment où il entreprit pour une église de Florence le premier de ses grands cycles décoratifs. Cinq ans se sont donc écoulés entre le moment où le maître travaillait à la *Cène* d'Ognissanti et celui où il commença les fresques de la chapelle Sassetti; et pendant cette courte période, on assiste à une série de tentatives très différentes, qui étaient de nature à le faire dévier de la voie où il semblait résolument engagé, celle de l'expression dramatique des figures et des groupes. Mais cette nature admirablement pondérée devait retrouver vite son équilibre : dans les chefs-d'œuvre qu'il nous reste à examiner, Ghirlandaio a su mêler avec une incomparable virtuosité le portrait, la décoration architecturale et la composition expressive. Ce savoureux mélange est précisément ce qui constitue la caractéristique dominante de son prestigieux talent.

1. Gaye, *Carteggio de'pittori,* t. Ier, p. 578-581.

CHAPITRE IV

LES FRESQUES DE LA CHAPELLE SASSETTI A LA TRINITÉ (1485)

I

Ces grandes fresques plaçaient Ghirlandaio au premier rang des peintres de son temps; aussi vit-il les plus riches bourgeois de Florence se disputer son pinceau pour perpétuer le souvenir de leur magnificence. Si les commandes ne lui vinrent pas de Laurent de Médicis en personne, elles émanèrent du moins de son entourage immédiat, et d'abord de Francesco Sassetti, qui n'est pas un des exemplaires les moins curieux de cette race de marchands improvisés mécènes. Né en 1420, il était entré dans la banque des Médicis; le vieux Cosme le distingua et l'employa dans les comptoirs qu'il

avait à Avignon et à Lyon; puis, quand Laurent devint prématurément chef de la maison, il choisit Sassetti, que recommandait une expérience déjà longue, pour son homme de confiance, le gérant de ses affaires, quelque chose comme son fondé de pouvoirs. Ayant la haute main sur des intérêts de cette importance, celui-ci réussit sans trop de peine à mettre de côté des économies assez respectables pour que sa fortune fût regardée comme une des premières de Florence[1]. Dans certain livre de *Souvenirs* qu'il avait laissé, et où tout semble avoir été ramené à des questions d'écus, il avait noté qu'en 1472 le mobilier de ses diverses maisons, avec les vêtements, les bijoux et la vaisselle d'argent, représentait un capital d'environ 8,000 florins[2]. Il n'était pas lettré, mais possédait une bibliothèque latine et vulgaire — ci 800 florins, — et se piquait d'être l'ami des meilleurs écrivains, des plus grands esprits de son temps, Bartolommeo della Fonte, Ange Politien, Marsile Ficin, et bien d'autres. Pour laisser un monument durable de la splendeur de sa maison, il avait songé, dès 1469, à restaurer et à embellir la chapelle principale, c'est-à-dire le chœur, de Sainte-Marie-Nou-

1. Cf. *Notizie dell' origine e nobiltà della famiglia Sassetti,* en tête des *Lettere di Filippo Sassetti,* Florence, 1855.

2. Il est impossible d'attribuer une valeur précise et fixe au florin par rapport à notre monnaie; on peut estimer cependant que ce capital ne serait guère inférieur à deux cent mille francs.

velle; et déjà tout semblait arrangé avec les moines du couvent, lorsqu'un désaccord surgit touchant le sujet des fresques à exécuter [1]. Ghirlandaio, comme on le verra, ne devait rien y perdre; mais Fr. Sassetti fut obligé de se rabattre sur l'église de la Trinité, aux abords de laquelle il possédait d'importants immeubles. C'est là qu'il résolut d'aménager une chapelle pour sa sépulture et pour celle de sa femme, Nera de' Corsi : Domenico fut chargé d'y représenter des scènes de la vie de saint François.

Cette entreprise marque le point culminant de l'orgueilleuse fortune de Francesco Sassetti. La prudente administration de Cosme et de son fils Pierre ne fut pas continuée par Laurent, dont les besoins d'argent croissaient et se multipliaient à mesure qu'il se désintéressait de la direction de ses affaires commerciales; vingt fois il eût été acculé à la faillite, s'il n'avait eu recours aux opérations les moins correctes. Dans cette débâcle de la maison où il avait fait sa fortune, Sassetti perdit la plus grande partie de son avoir : en 1488, il partit pour Lyon, dans l'espoir d'en sauver quelques débris; rentré à Florence, il y mourut en 1491.

1. Les faits, bien connus, qui suivirent, permettent de deviner quel fut le point en litige. Francesco Sassetti tenait à honorer son patron saint François, tandis que les Dominicains voulaient — et obtinrent — que les nouvelles fresques reprissent les sujets qui y étaient déjà représentés. Voir le chapitre suivant.

Les fresques de Ghirlandaio ont préservé son nom de l'oubli; mais, pour en bien comprendre le caractère véritable, il faut se souvenir que le peintre était invité à y glorifier beaucoup moins la douce figure de l'apôtre de la pauvreté que le parvenu, l'homme d'argent qui en a fait les frais, ainsi que sa famille, ses puissants protecteurs, et Florence même — toutes choses, en vérité, qui n'ont rien à voir avec le saint dont la venue en ce monde a été comparée par Dante à l'apparition du soleil levant. Aussi convient-il de distinguer deux séries de compositions parmi les six scènes exécutées par Ghirlandaio : il y a celles où le peintre a consciencieusement essayé de traiter quelques épisodes de la vie de saint François, et celles où son sujet ne lui a fourni qu'un prétexte pour satisfaire la vanité de son riche client.

La chapelle Sassetti est la première à droite des cinq chapelles qui s'ouvrent côte à côte, au fond de l'église de la *Santa Trinita* [1], la principale derrière le maître-autel [2], deux à droite et deux à

1. Au risque de paraître pédant, je ferai remarquer que l'*a* final de ce mot n'est pas accentué, comme s'obstinent à l'écrire la grande majorité des auteurs non toscans; tous les Florentins savent que le mot *Trinita*, quand il s'agit de l'église de ce nom et du pont voisin, est accentué sur la première syllabe, comme le nominatif latin *Trinitas*.

2. Cette chapelle principale est celle où travaillait A. Baldovinetti depuis 1473 pour le compte de la famille Gianfigliazzi; on a déjà vu que ses fresques ont presque entièrement disparu.

gauche, plus basses et mal éclairées. La disposition en est peu favorable à la décoration picturale, car cette espèce de cavité en forme de grotte n'est percée d'aucune fenêtre et ne reçoit de lumière que par une ouverture pratiquée en face, dans la paroi supérieure du transept, et seulement le matin; en outre, elle est fort étroite, en sorte que, même si par bonheur on peut profiter d'une heure claire, on n'a pas le recul nécessaire pour bien voir les fresques qui couvrent le haut des parois latérales. Dans ces lamentables conditions, on peut tenir pour un prodige le parti que Ghirlandaio a su tirer de ces quelques mètres carrés.

Cette espèce de miracle est dû d'abord à l'ingénieuse disposition architectonique adoptée par l'artiste. La voûte est divisée en quatre compartiments par des nervures, recouvertes de festons et de fruits, qui se rejoignent au sommet, où sont figurées les armes des Sassetti. De fausses colonnes et des frises de style classique encadrent les surfaces planes et se prolongent sur la surface extérieure de la chapelle, à gauche, par un large et haut pilastre, que surmonte — toujours en peinture — une statue de David, juchée sur un piédestal portant une inscription. Les fresques ne commencent qu'à mi-hauteur, le bas étant réservé, sur les côtés, aux deux beaux sarcophages de Francesco Sassetti et de sa femme, ainsi qu'à une décoration composée d'éléments purement antiques; au fond, à

droite et à gauche de l'espace caché par l'autel, se voient les portraits de Francesco et de Nera agenouillés face à face, avec la date d'achèvement : 15 décembre 1485. Notons encore que les compartiments de la voûte sont occupés par les Sibylles, et que sur le mur extérieur, dans le transept, au-dessus de la chapelle [1], se déploie une haute composition d'un bel effet décoratif, visiblement destinée, avec le pilastre soutenant la statue de David, à donner un peu d'envolée à l'architecture trop trapue de la partie inférieure. Cette fresque, assez récemment débarrassée du badigeon qui l'avait longtemps recouverte, a passablement souffert : on y voit la Sibylle tiburtine expliquant à Auguste le sens d'une vision qui l'avertissait de ne pas se faire adorer à la place de Dieu. Il est difficile d'y reconnaître la main de Domenico ; cependant la conception, qui a de la grandeur, doit être de lui, et l'on y remarque une curieuse vue de Rome en perspective dans le lointain. Ainsi est constitué l'appareil classique qui donne à l'ensemble de la décoration plus d'ampleur et de majesté.

1. A cet endroit se voient d'abord les armes de Sassetti en terre cuite émaillée.

II

Les scènes de la vie de saint François sont au nombre de six, deux sur chaque face, les trois de la rangée supérieure inscrites dans les lunettes formées par l'arc brisé de la voûte. Laissant de côté l'ordre historique des sujets, nous mettrons tout de suite à part le *Saint François recevant les stigmates*, qui se voit en bas à gauche : il paraît impossible de l'attribuer au même artiste que les compositions voisines. Ni le coloris, ni les physionomies, ni les attitudes, ni le paysage — l'ermitage de la Verna figuré par une montagne en forme de tourte est particulièrement ridicule — ne rappellent les œuvres antérieures, ou contemporaines du maître : que l'on se reporte à la perspective de la mer de Galilée, à la chapelle Sixtine, et, sans aller si loin, que l'on examine le fond de la fresque placée immédiatement au-dessus de celle-ci. Il faut admettre que Ghirlandaio, peu séduit peut-être par ce sujet purement mystique et surnaturel, en a laissé le dessin et l'exécution à l'un de ses auxiliaires, et non au meilleur. Le plus curieux est que cette médiocre composition se trouve être une des mieux éclairées ; il y a là un problème qui

Phot. Alinari.

SAINT FRANÇOIS RESSUSCITE UN ENFANT (1485).

Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

mériterait d'être étudié, et que je ne vois même posé par aucun historien de l'art florentin [1].

La scène placée au-dessus, malheureusement à peine visible, a une tout autre valeur. Ghirlandaio y a représenté le moment où le jeune François, se dépouillant de tout ce qu'il possède, jusqu'à ses vêtements, pour se vouer à la pauvreté, et poursuivi par la colère de son père, se met sous la protection de l'évêque d'Assise (pl. p. 57). Nous retrouvons ici l'ordonnance lumineuse et la belle perspective du fond, déjà vantées à propos de *la Vocation des premiers apôtres;* cette fois, il y a même plus de variété dans les attitudes. A dire vrai, Ghirlandaio eût pu donner une allure encore plus dramatique à sa composition; quelques personnages, surtout à droite, restent trop indifférents à l'acte de saint François; son père, Bernardone, malgré la courroie qu'il tient à la main, en guise de fouet, exprime plus de découragement, et même de lassitude, que de colère; seule, la contraction de sa bouche trahit son dépit. Aussi l'ami qui lui pose la main sur l'épaule n'a-t-il pas grand effort à faire pour le retenir. Giotto, qui avait traité la même

1. Par la place qu'elle occupe, cette fresque paraît avoir été une des dernières exécutées; il se peut que Ghirlandaio, appelé ailleurs par quelque autre travail, ait été obligé de laisser à un de ses élèves le soin d'achever la décoration; et ainsi ce n'est pas bénévolement qu'il aurait abandonné à des mains moins exercées un des meilleurs panneaux de la chapelle.

scène à Santa Croce, quelque cent soixante ans plus tôt, en avait fait un drame plein de passion et de mouvement[1] : ce n'est pas trop de deux ou trois personnes pour arrêter l'élan de ce père irrité, dont le geste fougueux exprime bien la fureur; dans chaque coin, des enfants, qui ont ramassé des pierres dans leur robe, s'apprêtent à lapider le jeune saint, mais d'un côté une femme, de l'autre un prêtre les en empêchent. Évidemment Ghirlandaio n'a pas voulu entrer dans cette voie : la violence ne l'attirait pas, car elle se concilie difficilement avec l'harmonie des lignes, et surtout avec la conception optimiste de la vie que respire toute son œuvre. Il s'est donc contenté de prêter une belle expression de gravité à la noble figure de l'évêque, une confiance pleine de candeur juvénile à François, — un des très rares nus que nous ayons de l'artiste, et l'un des meilleurs, — et des physionomies pleines de réalisme à Bernardone, à son compagnon et aux témoins de la scène. Le caractère emporté du père et la grandeur de la lutte engagée entre les intérêts mondains et une vocation divine sont assurément rendus avec mollesse; mais Domenico ne se piquait pas de déployer de la vigueur dans l'expression des idées abstraites. La

1. Ici encore, il faut recourir à la photographie pour en juger, car, à la hauteur où elle est, dans l'étroite chapelle Bardi, cette fresque est tout à fait invisible. On la trouvera reproduite dans le volume de M. Bayet sur *Giotto*, p. 129.

ferme précision de son dessin n'était au service que des réalités accessibles à la moyenne de ses contemporains; ce qu'il a vu ici, c'est un Père courroucé qui poursuit un fils indocile, jusqu'au moment où le révolté trouve un protecteur assez puissant pour le soustraire à l'autorité paternelle.

La paroi opposée, celle de droite, nous fait assister à l'épreuve du feu acceptée par saint François en présence du Soudan, et aux funérailles du Père Séraphique, deux sujets traités avec une largeur inoubliable par Giotto à Santa Croce. Ghirlandaio avait beaucoup étudié les fresques de son illustre devancier, et il s'en est inspiré très directement. A la première, il n'a guère ajouté d'élément personnel, et l'exécution n'en témoigne pas d'un soin particulier; tout l'effort de l'artiste, de ce côté, a porté sur les funérailles de saint François, une des pages les plus profondément émues de l'art italien du quinzième siècle (pl. p. 65).

Dans la composition de la scène, le plan suivi par les deux peintres est le même[1] : derrière le chevet du saint, des prêtres récitent les prières des morts; en face d'eux, de jeunes clercs tiennent une croix et des cierges; des deux côtés du lit mortuaire, les frères les plus dévoués du *Poverello* donnent libre cours à leur douleur, cou-

1. La fresque de Giotto est reproduite dans le *Giotto* de M. Bayet, p. 133.

vrant de baisers ses mains et ses pieds, fixant une dernière fois leurs regards sur son visage inanimé, tandis qu'un laïque, l'incrédule Jérôme, — vu de dos dans la fresque de Giotto, — s'assure, nouveau Thomas, que saint François porte bien au côté la trace des stigmates. Outre qu'il a omis de représenter l'âme du saint prenant son vol vers le ciel, Ghirlandaio n'a introduit qu'un changement dans la disposition générale de la fresque : il a débarrassé le premier plan et n'a laissé qu'un moine à genoux devant le catafalque. L'incrédule Jérôme est devenu le centre d'un groupe animé, un peu plus en arrière : il est suivi d'un compagnon qui semble avoir partagé ses doutes, et tous deux sont encadrés par des religieux qui paraissent venus là tout exprès pour recueillir de leur bouche l'aveu de leur erreur. L'expression des visages est grave chez tous, empreinte d'une douleur aiguë chez les trois frères agenouillés que l'on voit de face. L'évêque qui psalmodie, son lorgnon planté sur le nez, les lèvres entr'ouvertes, est un personnage d'un réalisme puissant, sans ombre de caricature, encadré surtout comme il l'est par les deux belles figures, si sérieuses et si nobles, des diacres qui l'accompagnent. Seuls, les enfants de chœur restent en dehors de l'émotion générale : le plus grand est fort occupé à redresser la haute croix qu'il porte, sans la heurter aux entablements qui relient les colonnes; et ce détail, d'un naturel charmant, ne

détourne pas notre attention de la scène principale : ce n'est qu'un trait de vérité de plus.

Si l'on veut se rendre compte des progrès accomplis par Ghirlandaio en dix ans, au triple point de vue de la composition, du sentiment et de l'exécution, il faut se reporter à ses *Funérailles de santa Fina,* à San Gimignano (v. p. 42-45) ; les *Funérailles de saint François* n'en sont guère que le développement, mais quelle ampleur nouvelle ne remarque-t-on pas dans le style du maître! Le cadre architectural lui-même, dont j'ai noté au passage le caractère conventionnel, a gagné en vraisemblance, et les proportions classiques en sont d'une élégance souveraine : une vingtaine de personnages se meuvent avec aisance sous ce beau portique, sans l'encombrer: les groupes variés, naturels, bien en rapport avec les sentiments des diverses catégories d'assistants, sont frappés de droite à gauche par un rayon de lumière oblique — celle-là même qui éclaire la chapelle — qui produit de très heureuses oppositions d'ombre et de lumière. Cela est d'un art consommé.

Et pourtant, quand on revient devant la fresque de Giotto, on n'ose pas affirmer que l'art infiniment plus riche et plus souple de Ghirlandaio réussisse à produire plus d'émotion, et surtout une émotion plus religieuse. Dans le décor austère où nous transporte le vieux maître, règnent le silence et le recueillement du cloître : au delà de la muraille

qui barre l'horizon, nos yeux n'aperçoivent que le ciel, où des anges emportent le Père Séraphique. Le péristyle clair et spacieux que Ghirlandaio a substitué à ce cadre monastique nous découvre des échappées sur de riants paysages, des arbres, des vallées, des collines, toutes les séductions de la terre, — différence légère en apparence, mais d'une signification profonde.

Telles sont les fresques de la vie de saint François dans lesquelles le peintre semble avoir tenu à honneur de montrer qu'il était capable de traiter un sujet chrétien avec sérieux, et même avec émotion, si vif que fût son goût pour les détails d'un sobre réalisme et pour les riches motifs d'architecture païenne. Dans les deux compositions qui décorent le fond de la chapelle, — celles qui se voient le mieux, — le saint d'Assise passe au second ou même au troisième plan : Florence et ses plus notables citoyens occupent impudemment le premier. Il n'est pas invraisemblable que Francesco Sassetti ait voulu expressément qu'il en fût ainsi.

III

Dans le rectangle allongé que l'on voit immédiatement au-dessus de l'autel, au-dessus des portraits

de Fr. Sassetti et de sa femme, est représentée une scène purement florentine que ne mentionne, et pour cause, aucun des *Fioretti* : un enfant de la famille Spini est tombé d'une fenêtre; relevé pour mort, il est déposé sur un catafalque et le clergé va procéder à ses funérailles, quand, par l'intercession de saint François, il est miraculeusement rappelé à la vie. Quoi qu'en dise Vasari, ce qui tient le moins de place dans cette composition, c'est l'expression des sentiments de douleur et de joie par lesquels durent passer brusquement les parents de l'enfant (pl. p. 73); seule, la femme agenouillée à gauche, les mains jointes, les cheveux épars, la mère sans doute, semble en proie à une vive émotion; on peut y joindre les religieuses et les moines qui prient autour du petit miraculé. Parmi les autres assistants, quelques-uns esquissent un geste de vague surprise; la plupart ont leurs pensées ailleurs : visiblement ils ne prennent pas cette résurrection plus au sérieux que l'artiste lui-même. N'accablons pas Ghirlandaio : comment d'un pareil sujet pouvait-il tirer une composition capable de couvrir une aussi large surface? L'intérêt véritable ne saurait être cherché ici dans la scène centrale; il était, pour les contemporains, dans les portraits groupés aux deux extrémités[1];

1. Dans la reproduction publiée ici, p. 73, le côté gauche est raccourci d'un cinquième environ de la longueur totale de la fresque.

il est encore pour nous dans le décor où s'accomplit le miracle.

Parmi les hommes massés à droite, Vasari nous avertit qu'on reconnaissait des Florentins de marque : Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi; et nous sommes en mesure d'ajouter que l'artiste s'y est peint lui-même, le dernier à droite, presque exactement dans la pose où il devait se représenter cinq ans plus tard à Sainte-Marie-Nouvelle [1]. Tous ces portraits sont d'une vérité, d'une vie, j'ose dire d'une ressemblance extraordinaire; on remarquera surtout l'homme aux yeux clairs qui se tourne vers la droite, et derrière lui le bourgeois à la figure pleine qui croise les mains sur son ventre. Le groupe de gauche, constitué, au dire de Vasari, par divers membres de la famille Sassetti, et sans doute de la famille Spini, contient aussi des portraits qui doivent avoir été fidèles, et dont quelques-uns sont charmants.

Mais ce qui amusa beaucoup les Florentins, et ce qui est pour nous un curieux document de topographie florentine, c'est de voir figurée ici par Ghirlandaio, avec le réalisme minutieux et l'exacte

1. Voir ci-dessus la figure de la p. 9. Il est bien probable que le personnage de profil qui regarde Domenico et qui a quelque ressemblance avec lui est un de ses frères; mais lequel? Le David de Sainte-Marie-Nouvelle a les cheveux coupés, ce qui change bien sa physionomie!

Phot. Alinari.

RTRAIT DE FR. SASSETTI ENTRE LAURENT DE MÉDICIS ET UN DE SES FILS.

Détail de *Saint François devant le pape Honorius III* (1485).

Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

perspective dont il était coutumier, la place de la Trinité sous l'aspect qu'elle présentait en 1485 et qui, dans son ensemble, a en somme assez peu changé : au fond, l'ancien pont de Taddeo Gaddi, à l'endroit qu'occupe encore celui qui fut reconstruit en 1569; à gauche, le sévère palais Spini, des premières années du quatorzième siècle, qui n'a été modifié que dans certains détails; il n'était pas alors séparé de l'Arno par un quai, et l'on remarque le long de ses murs la bordure de bancs de pierre protégés par de petits auvents, qui était le rendez-vous favori des causeurs et des oisifs florentins — ce que l'on appelait la *pancaccia degli Spini*[1]. D'une fenêtre du premier étage, on voit l'enfant tomber la tête la première; une femme se penche et donne l'alarme; un passant accourt. Du côté opposé, le palais Gianfigliazzi disparaît derrière le nuage d'où émerge l'apparition de saint François; le clergé sort de l'église, dont la façade ancienne, sobre et sévère, fait cruellement ressortir la laideur de la bâtisse informe qui lui a été substituée un siècle plus tard. Au premier plan, à droite, l'artiste a fait figurer une porte d'un médiocre intérêt décoratif, celle sans doute du palais Sassetti; car tout le pâté de maisons situé à cet endroit appartenait à l'homme de confiance de Laurent le Magnifique.

1. L. Passerini, *Il Palazzo degli Spini*, dans les *Curiosità stor. artistiche fiorentine*, 2e série, Florence, 1875.

Ce cadre florentin s'adaptait tout naturellement à l'histoire de l'enfant de la famille Spini ressuscité; il fallait plus d'audace et de désinvolture pour transporter à Florence la scène représentée au-dessus, sur la même paroi : on ne savait pas que le pape Honorius III se fût rendu sur les bords de l'Arno pour approuver la règle de l'ordre fondé par saint François. Par les baies largement ouvertes du péristyle où trône le pontife mitré, entouré d'une dizaine de cardinaux, en train de recevoir l'hommage du doux apôtre et de ses frères, Ghirlandaio nous laisse apercevoir toute la place de la Seigneurie, encore fort reconnaissable : à gauche se dresse le palais sévère, à peine modifié, devant lequel le Marzocco se tient sur sa haute base; au lieu des degrés qui donnent présentement accès à la façade, s'élève la *ringhiera* du haut de laquelle les prieurs s'adressaient au peuple assemblé. La loggia d'Orcagna s'ouvre au fond, libre encore des statues qui en font un musée unique en son genre, et servant aux ébats du peuple. La grande place est fort animée, et jusque derrière le trône pontifical, par une étroite ouverture, le peintre nous fait voir un personnage assis, très loin : il paraît avoir voulu ainsi préciser les dimensions et la perspective de ce vaste espace, orgueil légitime des Florentins (pl. p. 89).

L'anachronisme n'était sans doute pas encore suffisant; Ghirlandaio a poussé plus loin la har-

diesse. Le pape et saint François n'occupent que le second plan; le premier est réservé à treize personnages, trois à gauche, quatre à droite, et six émergeant d'un escalier, qui n'ont aucun rapport avec la fondation de l'ordre franciscain; et leur présence est si intéressante que l'un des cardinaux se retourne pour les regarder. Vasari n'avait pas besoin de nous dire que Laurent de Médicis figurait dans cette fresque; nous aurions facilement reconnu sa silhouette caractéristique au milieu du groupe de droite, dans le personnage de taille élevée, à l'abondante chevelure noire, au profil grimaçant, qui regarde droit devant lui sans se préoccuper de la présence de la cour pontificale et des franciscains (pl. p. 81). La mâchoire inférieure, très forte et proéminente, semble avoir refoulé en arrière et en haut la mâchoire supérieure [1], d'où résultent la singulière attache du nez et le pli creusé au coin des lèvres. L'œil est petit, mais vif; on devine que ce masque ingrat était extrêmement mobile, et devait sans effort exprimer les sentiments les plus divers, depuis la dureté froide du politique sans scrupules jusqu'à la gaieté épanouie

1. Ces particularités signalées par les contemporains se sont révélées avec éclat lorsqu'en 1895 on a exhumé et identifié, dans la sacristie de Saint-Laurent, les restes de Laurent et de son frère Julien, assassiné en 1478; ceux qui ont pu contempler le crâne du « Magnifique », — et j'eus la chance d'être du nombre, — ont été frappés de cette difformité des mâchoires.

du joyeux compagnon qu'il était dans l'intimité. C'est une bonne fortune exceptionnelle de posséder une image aussi vivante de ce personnage extraordinaire, par un des plus grands maîtres du portrait, à l'époque même où Laurent, dans toute la force de l'âge, — il avait alors trente-six ans, — venait d'atteindre l'apogée de sa puissance.

L'homme plus âgé, à la tête pelée, aux traits réguliers mais épais, qui se tient à la gauche de Laurent, n'est autre que Francesco Sassetti, peint deux fois par l'artiste, sans l'omission d'aucun des détails qui pouvaient aider à le reconnaître — telle la verrue qu'il avait au côté gauche du front. Non content d'être portraituré à genoux à droite de l'autel, il a donc voulu figurer, en pied, à côté de Laurent, son chef et son ami. Je n'ose faire aucune hypothèse touchant la personnalité du vieillard placé à la droite du maître de Florence [1], mais je risque la supposition que l'enfant du premier plan, tout contre Sassetti, est son fils Teodoro qui, en 1485, avait à peu près sept ans; et, s'il en est ainsi, on sera bien tenté de reconnaître ses trois fils Galeazzo, Cosimo et Federigo, alors âgés respectivement de vingt-quatre, vingt-deux et dix-neuf ans [2],

1. Ce ne peut être le père de Fr. Sassetti, Tommaso, qui était mort dès 1421 ; je ne vois guère de possible que son frère Federigo, plus âgé que Francesco d'une dizaine d'années.

2. Un autre fils se plaçait entre Cosimo et Federigo, mais il était mort à l'âge de dix-huit ans, évidemment avant 1485.

dans les trois jeunes hommes placés à l'extrémité gauche du tableau, en face de Laurent et de Sassetti.

Quant aux personnages qui gravissent l'escalier et s'avancent vers le groupe de droite dans une attitude respectueuse, une hypothèse ingénieuse et séduisante a été émise par M. A. Warburg[1] : l'homme jeune encore, au nez busqué et aux lèvres fortes, à la fluente chevelure noire, qui se présente de profil, la tête découverte, avec un enfant à sa droite, ne serait autre que le Politien, alors âgé de trente et un ans. Les traits du célèbre poète sont bien connus ; Ghirlandaio devait, cinq ans plus tard, le faire figurer dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle; il ressort de la comparaison à laquelle chacun peut se livrer que cette identification est tout à fait acceptable[2]. Précepteur des fils de Laurent, le Politien serait accompagné de ses élèves : Piero, celui qui devait être chassé de Florence au temps de Savonarole; Giovanni, le futur pape Léon X, et Giuliano, respectivement âgés de quatorze, dix et six ans en 1485. Ces enfants étaient

1. *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum.* — I. *Dom. Ghirlandaio in Santa-Trinita; die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen.* Leipzig, 1902. Cf. le compte rendu de cette étude par G. Volpi, *Archivio stor. ital.*, 1903.

2. Dans la fresque de Sainte-Marie-Nouvelle, le Politien est le personnage presque de face qui lève la main droite à la hauteur de la poitrine, dans le groupe du premier plan à gauche. Cf. ci-après, p. 125.

l'orgueil de leur père et la joie de ses familiers; il faut relire le portrait charmant qu'a tracé d'eux, cette année-là même, au mois de mai, le chapelain Matteo Franco dans une de ses lettres : « Piero est devenu le plus beau garçon et la plus ravissante chose que vous puissiez imaginer; il a bien grandi, et, à le voir de profil, on dirait un ange; avec ses longs cheveux soyeux, c'est un ravissement. Giuliano est vif et frais comme une rose[1], gentil, propret, brillant comme un miroir, souriant de ses grands yeux contemplatifs. Messer Giovanni a, lui aussi, une bonne figure, peu colorée, mais d'un teint sain et naturel... » Il serait difficile de souhaiter un commentaire plus autorisé de notre fresque et plus en rapport avec ces trois portraits d'enfants : Julien, le gamin aux grands yeux contemplatifs, marche à côté du Politien, et sa jolie frimousse justifie l'enthousiasme de Matteo Franco; derrière lui vient Pierre, avec sa belle chevelure; enfin Jean, qui excitait visiblement une

1. Il est à peu près impossible de rendre la douceur et l'accent familier du texte; aussi je crois bon de le citer à côté de ma pâle adaptation : « Egli è Piero che è fatto il più bello garzone, la più graziosa cosa che per Dio vedessi mai, alquanto cresciuto, con certi capegli un poco lunghi e alquanto più distesi che prima, che par una grazia. E Giuliano vivolino e freschellino com' una rosa, gentile, pulito, nettolino come uno specchio; lieto e tutto contemplativo con quegli occhi. Messer Giovanni ancora ha un buon viso, non di molto colore, ma sanozo e naturale » (*Un viaggio di Cl. Orsini*, raconté par M. Franco, Bologne, 1868, p. 18).

moindre admiration, serait le blondin plus fade qui suit immédiatement Pierre. Simple hypothèse, diront les critiques pointilleux, mais plus qu'ingénieuse, très vraisemblable.

M. Warburg va plus loin : dans les deux hommes qui suivent les enfants, et dont on n'aperçoit que la tête, il voudrait reconnaître précisément Matteo Franco et Luigi Pulci. Ici, la prudence commande d'observer une plus grande réserve : pour Matteo Franco, nous n'avons le contrôle d'aucun autre portrait; et quant à Pulci, on doit songer qu'il était mort en 1484, âgé de cinquante-deux ans; or, aucun des deux hommes qui gravissent l'escalier ne porte cet âge [1]. Sans exclure absolument Matteo Franco, avouons qu'il y avait d'autres personnages parmi les intimes des Médicis qui pouvaient escorter Ange Politien et les fils du maître.

Quoi qu'il en soit de ces délicats problèmes, en partie insolubles, cette fresque est une des plus agréables et des plus parfaites de Ghirlandaio. Malgré la multiplicité des épisodes qui s'y disputent notre attention, en dépit de l'absence de toute pensée maîtresse servant de lien entre les diverses parties, il n'y a ni confusion ni obscurité; grâce à l'ingénieuse trouvaille de l'escalier du pre-

1. Le prétendu portrait de Pulci qui se voit dans une des fresques de Filippino Lippi, au Carmine, ne me paraît pas beaucoup plus sûr que celui-ci; la comparaison ne pourrait donc ni confirmer ni infirmer l'hypothèse d'A. Warburg.

mier plan, l'artiste a pu multiplier les portraits et leur donner la place d'honneur, sans rien cacher de la scène principale. Ainsi, ni les exigences de Fr. Sassetti, ni le très vif amour-propre florentin de l'artiste, qui lui ont inspiré le cadre de sa fresque, n'ont détourné Ghirlandaio de réserver tout le centre de sa composition au consistoire dans lequel le pape approuve la règle de saint François, et nos regards s'y arrêtent avec complaisance, avant même de découvrir l'intérêt supérieur de tous les morceaux accessoires. Par un artifice fort curieux, et trop peu remarqué, Domenico a donné à ces moines et à ces cardinaux, qu'encadrent des portraits et des perspectives si réalistes, des physionomies d'une idéale douceur et d'une innocence presque enfantine et angélique : ils n'appartiennent pas à la terre, apparition céleste et miraculeuse, descendue au milieu des marchands de Florence et de ce peuple turbulent, qu'a dompté la riche intelligence, très peu évangélique, de Laurent de Médicis.

La décoration de la chapelle était complétée par la belle *Adoration des bergers*, datée de 1485, qui est aujourd'hui déposée à l'Académie des beaux-arts, et que nous étudierons avec les autres tableaux d'autel du maître. Faute de mieux, une copie fidèle en a été mise à la place jadis occupée par l'original, et nous pouvons ainsi contempler la chapelle Sassetti à peu près telle que

Phot. Alinari.

LE PAPE HONORIUS III APPROUVE LA RÈGLE DE SAINT FRANÇOIS (1485).

Florence, Santa Trinita, chapelle Sassetti.

le maître a voulu nous la présenter. C'est, dans un cadre ingrat, un admirable ensemble, où se manifeste, dans son plein épanouissement, le talent de Ghirlandaio. Si parfaite qu'y soit l'exécution des divers morceaux, la maîtrise du peintre s'y révèle surtout dans l'équilibre qu'il a su établir entre son goût d'observation personnelle et son respect de la tradition religieuse, sa recherche curieuse du détail pittoresque, — réaliste et contemporain, ou au contraire décoratif et classique, — et la clarté, l'unité de chacune de ses compositions. Ghirlandaio aura encore l'occasion d'exécuter une œuvre plus vaste, plus imposante que la chapelle Sassetti ; il ne pourra pas y déployer un art plus sobre, plus consommé.

CHAPITRE V

LES FRESQUES DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE (1486-1490)

I

Le 1er septembre 1485, les frères Domenico et David del Ghirlandaio recevaient de Giovanni Tornabuoni une commande de fresques à exécuter dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, qui dépendait alors d'un couvent de dominicains; un contrat en bonne et due forme stipulait de la façon la plus précise les obligations des contractants [1]. Peut-être se souvient-on que Francesco Sassetti avait d'abord jeté son dévolu sur ces hautes parois bien éclairées,

1. Le contrat, publié pour la première fois par G. Milanesi, en 1887, dans le périodique *Il Buonarroti* (N. S., t. II, p. 335-338), est intégralement reproduit dans la *Storia della pittura italiana* de Cavalcaselle, t. VII, p. 296-298, en note.

qui forment le fond d'une des plus belles églises de Florence, pour y élever un impérissable monument à sa propre gloire [1]. Un désaccord étant survenu entre lui et les moines, Giovanni Tornabuoni s'empressa de réclamer le privilège de pourvoir à cette décoration du chœur, pour honorer « le Tout-Puissant et sa glorieuse mère toujours vierge, les saints Jean et Dominique et toute la cour du Paradis », sans perdre de vue pourtant « l'exaltation de sa propre famille et de sa maison ». Désireux qu'il était sans doute d'éclipser l'œuvre patronnée par Sassetti, il tenait essentiellement à faire travailler les mêmes artistes ; voilà pourquoi, trois mois et demi avant l'achèvement de la chapelle de la Trinité, Ghirlandaio était retenu, formellement engagé par lui [2].

Giovanni Tornabuoni était un personnage de plus grande envergure que Francesco Sassetti : il n'avait pas seulement fait fortune à l'ombre de la puissante maison des Médicis, mais il exerça longtemps les fonctions de trésorier auprès de Sixte IV, dont il avait la confiance; en sorte qu'au lendemain de la conspiration des Pazzi, étouffée dans le sang, il contribua grandement à rétablir la paix entre Laurent le Magnifique et le pape. D'autre

1. Voir ci-dessus, p. 67-68.

2. Sur les prétendus travaux que Ghirlandaio aurait déjà exécutés pour Giovanni Rucellai, à Rome, à l'église de la Minerve, voir ci-dessus, p. 57, en note.

part, sa sœur Lucrezia avait épousé le fils de Cosme, Pierre le Goutteux, et elle était la mère de Laurent. La famille Tornabuoni était ainsi devenue la première de Florence après celle du maître, dont elle se distinguait à peine. C'est dans ces conditions que Giovanni voulut mettre son sceau sur un des plus nobles édifices de la ville, en associant son souvenir à une œuvre d'art exceptionnellement brillante. Il y a pleinement réussi.

S'il faut en croire Vasari, la chapelle avait été décorée, quelque cent trente ans plus tôt, par Andrea Orcagna pour le compte de la famille de' Ricci; mais, par suite d'un accident survenu à la toiture, et sans doute par la négligence de ceux qui auraient dû y veiller, les fresques du plus grand successeur de Giotto avaient été mouillées, et elles s'étaient détériorées rapidement. Les dominicains furent donc heureux de trouver en la personne de Giovanni Tornabuoni un bienfaiteur généreux, disposé à supporter les frais d'une nouvelle décoration, devenue nécessaire. Quant à Ghirlandaio, d'après le même auteur, il n'aurait fait que repeindre les mêmes sujets, « en s'inspirant des inventions d'Orcagna[1]. »

1. Le contrat passé entre Ghirlandaio et G. Tornabuoni ne contient aucune allusion à cette reprise des motifs déjà illustrés par Orcagna; les sujets des divers compartiments y sont simplement énumérés; ils ne répondent pas toujours exactement à ceux qui ont été exécutés.

La principale modification introduite dans la disposition générale de la chapelle fut la fermeture d'un œil-de-bœuf dans la paroi supérieure du fond, au-dessus des trois fenêtres ogivales qui s'ouvrent derrière le maître-autel, et, sur la vaste surface ainsi obtenue, on peignit un *Couronnement de la Vierge*, de grandes proportions, qui est toujours d'ailleurs en fort mauvaise lumière. Sur cette même face mal éclairée, se voient l'un au-dessous de l'autre, dans l'espace étroit laissé libre de chaque côté de la triple fenêtre, — à gauche : un *Épisode de la vie de saint Dominique*, une *Salutation angélique* et le *Portrait de Giovanni Tornabuoni agenouillé;* — à droite : le *Supplice du dominicain saint Pierre martyr*, *saint Jean-Baptiste dans le désert*, et *Francesca Pitti*, à genoux en face de son mari. Le portrait de Tornabuoni, auquel le maître n'avait pas dû apporter moins de soins et d'amour qu'à ses autres œuvres du même genre, a malheureusement beaucoup souffert de l'humidité dont ce mur est toujours pénétré. Dans les quatre compositions qui encadrent les fenêtres, à droite et à gauche, on a peine à reconnaître la main de Domenico; on pense plutôt au collaborateur à qui avait été confié le *Saint François recevant les stigmates* de la Trinité; cela est surtout frappant pour le *Supplice de saint Pierre martyr* et pour *Saint Jean dans le désert;* en revanche, la *Salutation angélique* est une scène pleine de charme et

d'intimité, dans une gamme de tons clairs d'un très agréable effet.

A la voûte sont peints, dans quatre compartiments, les Évangélistes, avec leurs attributs traditionnels, se détachant sur fond bleu; ils sont beaucoup plus grands que nature, et ce parti, conseillé sans doute à l'artiste par la hauteur de l'église et les dimensions de la chapelle, a l'inconvénient d'établir une disproportion trop sensible avec les personnages représentés sur les côtés.

Mais ce qui attire invinciblement l'attention du visiteur, ce sont les parois qui se dressent à droite et à gauche, vastes surfaces bien faites pour stimuler l'imagination et l'activité d'un fresquiste comme Ghirlandaio; et l'éclairage peut en être excellent, si l'on ne s'obstine pas à fermer les fenêtres par des vitraux opaques. Des deux côtés, la disposition est la même : le mur est partagé en trois étages, comprenant chacun deux rectangles encadrés de pilastres et de frises décorés avec une élégance toute classique, jusqu'à la naissance des nervures de la voûte; un quatrième étage, qui commence à cet endroit, occupe la lunette comprise dans l'arc brisé, et est aussi large à sa base que les deux rectangles réunis de la rangée inférieure; ce qui fait au total sept tableaux sur chacun des côtés du chœur. La série de gauche est consacrée à l'histoire de la Vierge; celle de droite à l'histoire de saint Jean-Baptiste,

patron de Florence et de Giovanni Tornabuoni [1].

Malgré la difficulté avec laquelle on distingue les parties supérieures de ce magnifique ensemble que n'a pas épargné l'humidité [2], l'aspect général en est d'une splendeur qui frappe dès l'abord par la beauté des proportions, par la multitude et le mouvement des scènes, des groupes et des personnages; et ce que l'on voit immédiatement des rangées inférieures est d'une exécution si parfaite, d'une élégance si souriante, si attrayante, que l'impression première est un sentiment profond d'admiration pour le maître qui a évoqué dans la joie ces visions de vie heureuse et de beauté. Le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle est un des sanctuaires artistiques où l'on revient le plus volontiers rêver, quand on aime l'époque, brillante entre toutes, où le génie florentin s'inspira constamment d'une imperturbable confiance dans sa force et

1. Voici la liste des scènes traitées en commençant par le bas. Paroi de gauche (de gauche à droite pour chaque étage successif) : 1° *Joachim chassé du Temple;* 2° *Naissance de Marie;* 3° *Présentation de Marie au Temple;* 4° *Son mariage;* 5° *Nativité et Adoration des Mages;* 6° *Massacre des Innocents;* 7° (lunette) *Assomption.* — Paroi de droite (de droite à gauche pour chaque étage successif) : 1° *L'Ange apparaît à Zacharie dans le Temple;* 2° *la Visitation;* 3° *Naissance de saint Jean;* 4° *Son père lui donne le nom de Jean;* 5° *Prédication de saint Jean;* 6° *Saint Jean baptise le Christ;* 7° (lunette) *le Festin d'Hérode.*

2. Les tableaux qui ont le plus souffert sont l'*Adoration des Mages* et le *Massacre des Innocents;* le premier est presque entièrement perdu.

dans sa beauté, — confiance dangereuse, éclat fragile, ainsi que les événements s'empressèrent de le démontrer[1].

Pourtant, à examiner de plus près, en des visites successives et suffisamment espacées, cette œuvre charmante, on s'aperçoit, sans pour cela cesser de l'aimer, qu'il y a en elle quelque chose de superficiel : cette vie, ce mouvement qui séduisent de façon irrésistible au premier coup d'œil, sont un peu extérieurs; la grâce et le charme de ces personnages leur viennent en partie de leur attitude souriante ou impassible, en partie aussi de la richesse de leurs accoutrements ou de la fine élégance du cadre où ils évoluent, non de leur âme. On y chercherait en vain une scène comparable, pour l'effet dramatique, à la *Cène* d'Ognissanti, et, pour l'émotion, aux *Funérailles de saint François;* on en vient à perdre entièrement de vue le sujet chrétien que l'artiste avait pourtant entrepris de traiter. Il faut bien l'avouer, tout en protestant

1. En octobre 1905, des échafaudages y ont été élevés; il s'agissait non de restaurer des fresques admirablement conservées dans leur ensemble, mais de les épousseter et de réparer quelques dommages trop manifestes ou menaçants : lézardes, gonflements de la surface, crochets plantés jadis au beau milieu des groupes. A l'heure où j'écris ces lignes, l'accès du chœur est encore interdit, mais les étages supérieurs des échafaudages sont déjà enlevés, et le reste ne tardera pas à disparaître. En attendant, je dois à ces fâcheuses constructions provisoires d'avoir pu examiner l'œuvre de Ghirlandaio de tout près, comme je ne l'avais jamais vue encore.

Phot. Alinari.

MARIAGE DE LA VIERGE (1486-1490).

Florence, chœur de Santa Maria Novella.

avec énergie contre ce qu'un pareil jugement a d'excessif, M. Berenson a mis sans ménagement le doigt sur le point faible de l'œuvre, quand il a écrit que cela fait penser à une série de tableaux vivants rangés côte à côte [1].

II

Ce caractère extérieur des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle ne devait pas être passé sous silence; mais, en l'indiquant avec franchise, on contracte l'obligation d'en rechercher loyalement les causes, car le plaisir que nous procure Ghirlandaio nous impose la plus grande impartialité à l'égard de son œuvre. Or, s'il est une chose qui saute aux yeux, pour peu qu'on y applique son attention, c'est que, parmi les sujets commandés ici à l'artiste, bien peu se prêtaient à une interprétation dramatique, ou simplement émue : telle n'est sans doute pas la naissance de saint Jean ni celle dè la Vierge, la présentation de Marie au Temple ni son mariage, ni l'apparition de l'ange à

1. B. Berenson, *The florentine painters of the Renaissance*, 2e édit., 1904, p. 64. M. Berenson est un des critiques dont la partialité, quand il oppose Botticelli à Ghirlandaio, est véritablement choquante; mais ses jugements sont toujours suggestifs.

Zacharie; ce sont là des scènes anecdotiques, pittoresques, et rien de plus. Nous ignorons ce qu'Orcagna avait su en tirer, mais nous pouvons voir, à Florence même, comment son contemporain Taddeo Gaddi a raconté la vie de la Vierge [1] : ses fresques charmantes sont pleines de fraîcheur, de grâce, et aussi d'adresse dans l'ordonnance des groupes, plutôt que d'émotion. Un seul épisode, parmi tous ceux qu'a traités Ghirlandaio à Sainte-Marie-Nouvelle, possédait au plus haut point un caractère dramatique, plus violent d'ailleurs que proprement ému : c'est le *Massacre des Innocents;* et précisément Vasari, historien peu sûr, mais expert d'une indiscutable compétence, fait de cette composition une analyse enthousiaste :

« On y voit la lutte admirable des femmes avec les cavaliers qui les heurtent et les frappent; de toutes les scènes que l'on voit peintes par Ghirlandaio, celle-ci est la meilleure; elle est conçue avec ingéniosité, exécutée avec beaucoup d'art; l'artiste y a représenté au vif l'impiété des émissaires d'Hérode qui, sans égard pour les mères, tuent les pauvres petits : on voit un de ceux-ci qui tient encore la mamelle et meurt des blessures qu'il reçoit à la gorge, en sorte qu'il suce, pour ne pas dire qu'il boit, autant de sang que de lait; spectacle plein de

1. A Santa Croce, dans la chapelle Baroncelli (1352-1356); près de là, dans la chapelle Rinuccini, les mêmes sujets ont été traités, peut-être par Giovanni da Milano, dix ans plus tard.

naturel et qui, rendu comme il l'est, ferait renaître la pitié dans les cœurs où elle serait morte. Il y a encore un soldat qui a enlevé un enfant, et tandis qu'en courant il le serre contre sa poitrine pour le tuer, on voit la mère qui l'empoigne par les cheveux avec rage et l'oblige à se renverser en arrière; ce qui produit trois actions : l'enfant qui meurt, la cruauté du soldat qui, se sentant tirer furieusement, se venge sur le petit, et la mère qui, voyant son fils mort, s'efforce de punir son bourreau; conception digne d'un philosophe plutôt que d'un artiste... »

Malgré tout son lyrisme, Vasari ne parvient pas à nous faire partager son enthousiasme; non seulement parce que la fresque, placée très haut et fort endommagée, se voit mal, mais surtout parce que ces savantes combinaisons sont nécessairement assez froides : l'émotion n'en jaillit pas. D'ailleurs, cette façon trop littéraire de composer une fresque n'est guère pour nous séduire, et peu de peintres sans doute prendraient aujourd'hui pour un compliment cette remarque de Vasari : « Conception digne d'un philosophe plutôt que d'un artiste ». Pourtant, ce que nous devons constater, et ce qui importe ici, c'est que Ghirlandaio s'est uniquement préoccupé de mettre en valeur le caractère féroce de la scène : point de spectateurs impassibles, indifférents à la lutte; pas de portraits ni d'épisodes accessoires destinés à distraire l'at-

tention; tout concourt à produire une impression de violence et d'horreur. La seule concession faite au plaisir des yeux est le bel arc romain décoré de bas-reliefs qui sert de fond au tableau [1]. Telle qu'elle est, la fresque obtint un grand succès, et l'étude attentive qu'en firent les artistes est attestée non seulement par la description minutieuse de Vasari, mais aussi par l'influence qu'elle paraît avoir exercée sur Raphaël [2].

D'autres sujets ne sont pas conçus avec moins de sévérité : la *Présentation de Marie au Temple* est une composition où l'artiste n'a pas inutilement multiplié les assistants; aucun d'eux n'y est à proprement parler un portrait [3]. Dans le *Mariage de la Vierge* (pl. p. 97), Ghirlandaio a tenu compte de toutes les traditions du sujet, en s'appliquant à

1. Cavalcaselle avertit (*Stor. della pittura,* t. VII, p. 315) que certains cavaliers de la fresque sont empruntés aux bas-reliefs de l'arc de Constantin; ce n'est certainement pas la seule trace qu'aient laissée dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle les esquisses faites par Ghirlandaio à Rome.

2. Cavalcaselle, p. 317-318. Je suis heureux à cet égard de pouvoir citer cette observation générale de M. Louis Gillet : « La façon de s'instruire de Raphaël est de percevoir les faits à travers les transcriptions qu'en ont données d'autres artistes » (*Raphaël,* p. 153). Et je n'hésite pas à croire que les transcriptions de Ghirlandaio l'ont fort instruit.

3. L'homme nu assis à droite sur les degrés du Temple est, à ma connaissance, la première apparition d'un personnage emprunté à l'art classique dans ces scènes d'un caractère encore si réaliste.

mettre du mouvement et de la variété dans les groupes : parmi les compagnes de Marie, à gauche, on remarque de douces figures de femmes, tandis que des hommes gesticulants et criants entourent saint Joseph, qui porte une baguette fleurie; derrière le grand prêtre, quelques figures recueillies soulignent la solennité de l'acte accompli par les époux[1]. La danse exécutée par Salomé devant Hérode est une page d'un très beau sentiment décoratif, malheureusement placée trop haut; et l'on doit admirer l'harmonieux groupement des personnages dans la scène où Zacharie fait connaître par écrit quel nom il veut donner à son fils : cela est simple, aisé, à la fois recueilli et joyeux, avec un centre d'intérêt nettement défini, sur lequel se porte toute l'attention. Dépendait-il de Ghirlandaio de tirer de ces sujets une émotion plus profonde?

Deux scènes cependant comportaient une gravité, une sincérité particulières dans l'expression du sentiment religieux : le *Baptême du Christ* et la *Prédication de saint Jean*[2]. La première n'est pas

1. On remarquera de chaque côté de cette composition, au premier plan, des fillettes beaucoup trop petites; cette disproportion se retrouve plus encore chez les deux petits garçons placés au premier plan dans la *Présentation au Temple*. Ceci prouve clairement que, si Domenico et David exécutaient les groupes principaux et les têtes, ils laissaient, pour les parties accessoires, une initiative trop grande à de médiocres collaborateurs.

2. Je ne parle pas de la *Mort de la Vierge* et de son *Assomption* que l'on distingue fort imparfaitement au sommet de la

une de celles dont l'exécution soit la plus satisfaisante; on y relève des détails d'un réalisme curieux, comme le personnage accroupi, à droite, qui rattache sa chaussure, tout en dévorant Jésus des yeux; mais le dessin des nus a de la mollesse, et le paysage présente ce caractère primitif qui a été signalé déjà dans les *Stigmates de saint François*, à la Trinité. La *Prédication de saint Jean* est une page plus intéressante, plus étudiée dans la composition générale comme dans les attitudes et les physionomies (pl. p. 105). Encore que le personnage du Précurseur manque de fermeté, l'artiste a éloquemment commenté les paroles que Jean adresse à la foule : « Celui qui vient après moi est plus puissant que moi... », en nous montrant un peu en arrière, et comme surgissant des entrailles de la montagne, la figure méditative du Christ, qui se recueille en attendant de commencer son ministère. En outre, l'effort est évident pour donner aux groupes une animation tout intérieure : les corps cette fois sont immobiles, mais les cœurs s'ouvrent et les cerveaux travaillent : les femmes accueillent plus naïvement, sans discuter, le message de Jean, tandis que les hommes trahissent par leurs regards, leurs attitudes, leurs gestes, la diversité des sentiments que leur inspire une doc-

paroi de gauche; cependant, on peut s'assurer que l'ordonnance générale en révèle le même souci de composition sévère que les sujets que je passe présentement en revue.

trine si nouvelle. Quelques-uns sont séduits, touchés, conquis; d'autres résistent : un personnage coiffé du turban, au premier plan à droite, paraît vouloir calmer du geste son voisin, un vieillard probablement trop enthousiaste et qui se retourne avec surprise, prêt à entamer une discussion. Et si l'on objectait que tout cela est plus intellectuel que naïvement pieux, il suffirait de rappeler qu'on n'a jamais prétendu que Ghirlandaio eût un sentiment religieux plus développé que ses contemporains. Mais il n'en reste pas moins acquis qu'à Sainte-Marie-Nouvelle, pas plus qu'à la Trinité, l'artiste n'a renoncé de gaieté de cœur à traiter sérieusement les sujets qui lui étaient imposés.

La principale différence de ce cycle avec celui de la chapelle Sassetti, c'est que Ghirlandaio y déploie encore plus de virtuosité, en particulier dans les draperies et dans les fonds de tableaux, où il multiplie les effets de perspective : une longue rangée de palais florentins aperçus en raccourci derrière les degrés que gravit Marie, dans la *Présentation au Temple*, constitue un perfectionnement technique par rapport à la vue du palais Spini et du pont sur l'Arno, à la chapelle Sassetti. Cette recherche de la décoration architecturale, jointe à un goût croissant pour l'imitation de motifs antiques [1], entraîne quelque conven-

1. M. E. Steinmann remarque fort justement que l'enfant nu, le bras droit levé, assis au pied de la petite éminence d'où saint

tion, et de la monotonie : dans les scènes de la *Vie de saint Jean*, trois tableaux se déroulent sous des perspectives fuyantes de colonnes et d'arcades, qui se retrouvent jusqu'à cinq fois dans la *Vie de la Vierge*.

Mais une autre manifestation de cette virtuosité, souvent reprochée à Ghirlandaio comme un manque de goût, voire même comme une sorte d'irrévérence, est l'intrusion de portraits de contemporains dans des compositions qui auraient dû être strictement consacrées à la glorification de la Vierge et des saints, puisque l'on ne pensait guère à glorifier Dieu lui-même! Cette caractéristique n'apparaît que dans la rangée inférieure et dans une scène de la seconde rangée à droite. De cette simple constatation, nous sommes déjà en droit de déduire que cet élément n'était pas tenu pour essentiel par l'artiste, puisqu'il s'en est fort bien passé dans neuf sur quatorze de ses fresques; il reste maintenant à faire un pas de plus, en montrant qu'il ne saurait être tenu pour seul responsable d'ornements, pleins de charme, nul n'y contredit, mais presque aussi déplacés au simple point de vue d'une composition sévère que sous le rapport du sentiment chrétien.

Jean harangue la foule, est la copie d'un modèle ancien, dont le Musée des Offices possède deux exemplaires; la sculpture antique montre l'enfant tenant de la main gauche un canard (Offices, nos 313 et 317).

Phot. Alinari.

PRÉDICATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE (1486-1490).

Florence, chœur de Santa Maria Novella.

III

Les termes du contrat passé par-devant notaire entre Giovanni Tornabuoni d'une part, Domenico et David Ghirlandaio de l'autre, doivent être rappelés textuellement ici : « Il est convenu entre les parties que l'artiste, avant de commencer à peindre et à décorer[1] un quelconque des sujets ci-dessus énumérés, devra avant toute chose en faire un dessin, et soumettre audit Giovanni Tornabuoni ce dessin de la scène et de la peinture à exécuter; et qu'ensuite l'artiste pourra commencer à tracer le tableau, à le peindre et à le décorer, en y faisant les additions réclamées, de la manière et sous la forme qui aura été déterminée par ledit Giovanni sur le dessin : et l'exécution devra en tout et pour tout procéder de la volonté dudit Giovanni... »

Voilà qui est clair : sous peine de perdre la plus belle commande de toute sa carrière, — belle parce qu'elle était bien payée[2] et plus encore par la

1. Il s'agit sans doute des fonds, des détails d'architecture servant de cadres aux diverses compositions.

2. Vasari raconte que le prix convenu était de douze cents grands écus d'or, et G. Tornabuoni s'engageait à en verser encore deux cents de plus si le travail du peintre lui agréait. Le

gloire qu'elle devait lui rapporter, — Ghirlandaio s'engageait à s'incliner devant tous les caprices de G. Tornabuoni. Or, un des points que ce dernier devait avoir à cœur était de figurer en belle place dans ces fresques, lui et tous les siens, avec ses amis, ses protégés et ses clients, puisque aussi bien, — le contrat le déclare naïvement, — en supportant les frais de cette grande entreprise, il songeait à rehausser l'éclat de sa maison. Fr. Sassetti avait fait mettre des portraits dans les scènes de la vie de saint François; G. Tornabuoni pouvait-il faire moins? Si je ne m'abuse, cette considération donne un grand poids aux ingénieuses identifications proposées par Enrico Ridolfi pour quelques-uns des personnages des fresques inférieures de Sainte-Marie-Nouvelle [1]. On aurait tort de croire que le peintre a choisi librement ici ses modèles, d'après ses préférences personnelles : il a suivi un plan savamment élaboré par Giovanni Tornabuoni en personne.

Si l'on veut apprécier d'une façon tout à fait équitable cette brillante décoration, on fera donc

moment de payer venu, Tornabuoni avoua qu'il devait les deux cents ducats supplémentaires, en ajoutant qu'il préférait que Domenico se contentât du prix convenu ; ce dernier accepta, en se déclarant plus avide de gloire que d'argent — anecdote dont je laisse la responsabilité à Vasari.

1. E. Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de'Benci nel coro di Santa Maria Novella*, dans l'*Archivio storico italiano*, série V, t. VI (1890), p. 426-456.

bien d'avoir présentes à l'esprit les conditions très particulières dans lesquelles elle a été conçue et exécutée. Les morceaux les plus séduisants, ceux où se manifeste aussi, dans la façon de traiter les sujets, cette désinvolture et cette superficialité de sentiment dont on ne peut manquer d'être frappé, sont, comme nous dirions, sur la cimaise; et l'on aperçoit sans grand effort la cause de cette disposition : une galerie de portraits n'a de raison d'être que si elle est placée directement sous les yeux du visiteur, car le détail y importe plus que l'ensemble. Pour le même motif, et aussi parce que c'était la partie de la décoration à laquelle G. Tornabuoni attachait le plus d'importance, c'est là que Ghirlandaio a déployé, avec une coquetterie marquée, toutes les séductions de son art le plus raffiné. Les quatre sujets qui se voient immédiatement au-dessus des stalles du chœur, deux de chaque côté, sont sans contredit le résumé complet de toutes les ressources de ce prestigieux talent parvenu à sa complète maturité. Examinons-les donc de près, sans nous attendre à y trouver des exemplaires accomplis de grande peinture religieuse, mais simplement l'image très fidèle et très soignée d'une génération heureuse et fière de sa prospérité, qui s'est parée, pour nous plaire, de toutes les élégances au milieu desquelles elle aimait à vivre.

Aux quatre scènes de la rangée inférieure, nous en joignons une cinquième, la *Naissance de saint*

Jean-Baptiste, au second rang à droite ; car on y voit paraître une jeune femme en grande toilette, suivie de deux matrones, et trop occupée de se faire admirer dans ses riches atours pour accorder même un regard au nouveau-né ni à l'accouchée. Le morceau — un portrait bien entendu, mais qui n'est pas identifié — doit être placé à côté des meilleurs du maître. En revanche, l'ensemble de la composition n'est pas des plus satisfaisants : la nourrice placée au premier plan et la femme assise auprès d'un bassin de cuivre, et qui tend les bras vers l'enfant pour le prendre, sont trop éloignées l'une de l'autre ; elles semblent oublier leur besogne pour contempler l'indifférente visiteuse. Une autre domestique, derrière le lit d'Elisabeth, présente à celle-ci un plateau couvert d'une serviette avec un verre et deux flacons, tandis qu'une femme paraît sur le seuil, portant sur la tête une corbeille pleine de fruits et à la main deux bouteilles enveloppées de paille. A en juger par le mouvement de ses jupes et surtout par l'écharpe flottante que retiennent ses deux bras, elle entre dans la chambre en coup de vent. Le morceau est plein de charme ; mais quel lien rattache les uns aux autres ces divers personnages ? Le réalisme de certains détails, qui expriment bien l'intimité de la scène, s'accorde mal avec l'allure pompeuse de la grande dame en visite, moins bien encore avec la démarche ailée de la porteuse de fruits ; celle-ci a

Phot. Alinari.

NAISSANCE DE LA VIERGE (1486-1490).

Florence, chœur de Santa Maria Novella.

un peu trop l'allure conventionnelle des anges qui s'empressent autour de certaines madones. Aussi un admirateur de Ghirlandaio a-t-il cru pouvoir découvrir une allégorie dans cette « figure drapée de blanc, aux pieds nus, à la démarche bondissante d'immortelle... C'est l'ange de la bonne nouvelle, le témoin divin d'une naissance prédestinée[1] ». Malheureusement l'allégorie, si familière à la pensée d'un Botticelli, est entièrement étrangère à l'œuvre de Ghirlandaio.

Si harmonieuse que soit l'impression qui se dégage de cette fresque, si charmantes qu'en soient les diverses parties, la *Naissance de saint Jean-Baptiste* n'est en somme qu'un essai par lequel Ghirlandaio se préparait à un chef-d'œuvre authentique, la *Naissance de la Vierge*, qui décore la paroi opposée. Ici, un luxe inusité d'ornementation transforme la chambre de sainte Anne en une salle somptueuse de palais, avec ses piliers couverts de fines moulures peintes, ses arabesques, ses frises et son plafond de bois sculpté, ses pan-

1. H. Marcel, *l'Art et les Artistes*, février 1906, p. 140. Cette figure est drapée non de blanc mais de violet très pâle, et elle n'a pas positivement les pieds nus, puisqu'elle porte des sandales comme tous les personnages de sa condition ; c'est une servante, qui, selon Vasari, « apporte des fruits et des fiaschi de la campagne, conformément à l'usage florentin. » Un personnage absolument analogue se voit au fond de la *Madone* de Filippo Lippi, au palais Pitti (n° 338), où sont peintes diverses scènes relatives à la *Naissance de la Vierge*.

neaux de marqueterie, ses bas-reliefs d'enfants musiciens qui semblent sortis de l'atelier de Donatello ou de Luca della Robbia, à moins qu'ils ne viennent en droite ligne de quelque monument antique[1] : une fenêtre simulée dans l'angle de droite fait ingénieusement saillir leur relief[2]. A gauche, une haute voûte et un escalier de dix marches précisent les dimensions monumentales de l'édifice, et permettent à l'artiste de montrer avec quelle dextérité il sait résoudre des problèmes assez compliqués de perspective. Par un dernier hommage rendu aux traditions des vieux maîtres, qui réunissaient dans une même fresque plusieurs moments successifs d'une « histoire », l'escalier sert à placer la rencontre de Joachim et d'Anne, que certains peintres antérieurs avaient traitée à part, comme Giotto[3], mais que Filippo Lippi considérait déjà comme un accessoire de la naissance de Marie[4]. Au premier plan, le groupe de la servante et de la nourrice, qu'assiste une troisième femme agenouillée, est plus resserré que

1. Il y a, par exemple, au musée des Offices, une ronde d'enfants musiciens (n° 272), où se révèle bien le même sentiment décoratif.

2. Vasari écrit avec admiration : « Inganna chi la guarda ».

3. Voir Ch. Bayet, *Giotto*, p. 73.

4. Dans la *Madone* déjà citée (n° 338) du palais Pitti. Notons que Ghirlandaio, en plaçant cet épisode à l'extrême gauche de sa composition, en a fait la transition naturelle entre la fresque voisine *(Joachim chassé du Temple)* et celle-ci.

dans la naissance de Jean, et le mouvement en est d'une grâce infinie. Le sourire de la nourrice, qui baisse les yeux vers l'enfant, a déjà le charme de certaines figures de Léonard. La servante qui verse de l'eau est proche parente de la porteuse de fruits de l'autre nativité : ses jupes sont encore froissées par des mouvements rapides, et un bout de son écharpe flotte derrière elle; par cet artifice un peu conventionnel, Ghirlandaio n'a voulu rendre que l'empressement et la légèreté d'une suivante très affairée; ici, la signification en est beaucoup plus claire, et le mouvement d'une harmonie parfaite (pl. p. 109).

Vers le lit de l'accouchée et le groupe qui l'entoure s'avance une jeune fille somptueusement vêtue d'une robe de brocart, et sans doute de plus haute distinction que la visiteuse d'Élisabeth, car elle n'a pas moins de quatre suivantes. Selon l'hypothèse fort vraisemblable d'E. Ridolfi, cette jeune patricienne ne serait autre que Ludovica, fille de Giovanni Tornabuoni, alors âgée de quatorze ou quinze ans; sa petite taille, par rapport à ses compagnes, et ses cheveux tombant dans le dos, confirment cette particularité[1]; elle devait épouser l'année suivante Alessandro di Lutozzo

1. Les fillettes étaient alors vêtues exactement comme les femmes, et leur taille seule fait reconnaître leur âge; c'est le cas de la toute jeune fille que l'on voit en tête du groupe de gauche dans la *Résurrection d'un enfant par saint François* (voir p. 73).

Nasi, dont le profil se voit le dernier à l'extrême gauche du groupe de spectateurs dans la fresque voisine (pl. p. 113). La jeune femme agenouillée auprès de la nourrice est certainement encore un portrait, dont je ne saurais nommer l'original; non seulement son costume prouve qu'elle est de condition bourgeoise, mais le soin avec lequel Ghirlandaio a caressé ce fin et doux visage n'est pas inférieur à celui dont témoigne la jeune fille debout.

Cette scène, une des mieux conservées, peut être considérée comme la plus parfaite de la série, tant au point de vue de la décoration architecturale et de l'harmonie des groupes que du fini de l'exécution. L'artiste en jugeait apparemment ainsi, car il a tenu à y inscrire — fait unique dans son œuvre — les noms : « Bighordi Grillandai [1], » dans la boiserie placée derrière le lit de sainte Anne.

IV

La fresque voisine, représentant *Joachim chassé du Temple*, forme avec la précédente un contraste

1. Sans prénom, qu'on le remarque; car ces fresques, ainsi qu'on l'a vu, sont une œuvre collective, officiellement confiée à Domenico et à David.

Phot. Alinari.

LORENZO TORNABUONI SUIVI DE PARENTS ET D'AMIS.

Détail de *Joachim chassé du temple* (1486-1490).

Florence, chœur de Santa Maria Novella.

sans doute voulu : les figures d'hommes y retiennent toute l'attention. La perspective compliquée d'une triple rangée d'arcades, d'ailleurs trop basses et trop grêles, — et l'on n'en découvre pas moins de cinq plans en profondeur, — n'est pas des plus agréables [1], bien que l'ornementation en soit exécutée avec la plus grande élégance. Le groupe du patriarche Joachim et du vieillard qui l'expulse, bien que placé au premier plan, n'est pas celui sur lequel se portent le plus volontiers les regards : ceux-ci sont attirés dès l'abord par les huit spectateurs massés aux deux côtés de la fresque.

En tête du groupe de gauche (pl. p. 113) se détache un jeune homme à la belle chevelure châtain, fièrement campé, le poing droit sur la hanche ; il se retourne vers le public avec une aisance et une coquetterie presque impertinentes. Une tradition, qui paraît ancienne, le désigne comme Lorenzo, fils de Giovanni Tornabuoni, le garçonnet représenté huit ans plus tôt, devant son père, dans la fresque de la chapelle Sixtine (p. 57); il avait épousé en 1486, à vingt et un ans, la belle Giovanna degli Albizzi, qui lui fait face dans une des fresques de l'autre paroi. Il est intéressant de comparer ces portraits du jeune couple, dont les

1. C'était d'ailleurs un décor bien florentin ; Cavalcaselle croit reconnaître au fond la Loggia di San Paolo, qui fait face à Sainte-Marie-Nouvelle, entre la via de' Fossi et la via della Scala; la ressemblance est assez vague.

noces furent un événement qui défraya les conversations de Florence pendant longtemps, avec ceux qui se voient au Louvre, dans les fresques exécutées par Botticelli, justement à l'occasion de ce mariage. A dire vrai, ils ne se ressemblent guère, surtout en ce qui concerne Giovanna ; mais on aurait tort de se laisser trop impressionner par cette dissemblance, car Botticelli a peint pour les jeunes époux deux compositions allégoriques, où leurs traits sont nécessairement idéalisés, et ce « fantasque Sandro », comme l'appelait Vasari, imprimait à ses personnages un reflet trop direct de sa propre imagination pour que ses portraits pussent rivaliser, sous le rapport de la fidélité, avec ceux du réaliste Ghirlandaio, le véritable maître du genre. C'est donc bien de sa main que nous pouvons attendre l'image authentique du séduisant jeune homme, orgueil de son père, qui était tenu à Florence pour le type accompli de l'élégance et de la distinction [1]. Élevé avec les fils de Laurent de Médicis par le Politien, qui lui dédia une de ses *Silvæ*, il a eu la bonne fortune d'être immortalisé par les deux plus grands peintres de son temps. Sa reconnaissance envers Ghirlandaio se traduisit, dès 1490, par la commande qu'il lui fit de la belle *Visitation*, conservée

1. « Stimato in Firenze il fior d'ogni gentilezza » (P. Villari, *G. Savonarola*, t. II (1888), p. 47).

au Louvre depuis 1812. Moins favorisé que son peintre préféré qui mourut à temps, le charmant Lorenzo eut le malheur de survivre au rêve qui avait bercé sa jeunesse : sa jolie tête tomba en 1497[1].

La haute estime où Giovanni Tornabuoni tenait la famille Ghirlandaio est attestée par la place qu'il lui a laissé prendre dans cette même fresque, où elle constitue le groupe de gauche (pl. p. 9). Deux figures y frappent surtout le spectateur : celles de David, vu de dos, le profil tourné vers la gauche, et de Domenico qui regarde le public, tous deux magnifiquement drapés dans les plis d'amples manteaux. Leurs traits sont réguliers, énergiques, plus fins peut-être chez David; mais les cheveux qui l'encadrent donnent plus de charme à la physionomie de Domenico. En présence des contradictions qu'on relève entre les témoignages anciens, nous ne saurions décider si l'homme âgé qui les sépare est leur père Tommaso, ou leur maître Alesso Baldovinetti[2]; mais le quatrième personnage, plus jeune, est assurément Bastiano Mainardi, de San Gimignano, leur collaborateur le plus distingué, qui devint vers ce

1. Derrière lui, dans la fresque, on voit son cousin Piero Tornabuoni, banni en 1497, puis deux de ses amis, dont le dernier, on l'a vu, est devenu son beau-frère en 1491 (CAVALCASELLE, VII, p. 330, note).

2. VASARI, *Opere*, III, p. 263, n° 2.

temps leur beau-frère, en épousant Alessandra, fille de Tommaso[1].

La *Visitation* est un sujet d'un caractère ému, intime, mais dont on ne pouvait tirer de quoi remplir un vaste rectangle qu'en accordant beaucoup de place à la partie décorative et aux groupes accessoires. Ghirlandaio n'y a pas manqué. Le lieu de la scène est d'une extrême complication : Au centre, mais au second plan, s'élève une sorte de terre-plein, soutenu à gauche par un haut mur vu en raccourci qui constitue un bel exercice de perspective et se rattache à droite, par un léger pont de bois, à une porte fortifiée, ornée de bas-reliefs du plus pur style romain ; à gauche du mur, une descente rapide conduit à une ville située en contre-bas, dont les tours et les clochers dépassent le terre-plein. Tout le paysage, avec son fond de montagnes assez abruptes, rappelle beaucoup celui de Florence, vu de la forteresse San Giorgio ou de San Miniato (pl. p. 121). Les figures de Marie et d'Élisabeth, charmantes toutes deux de douceur et de joie contenue, occupent le centre du tableau, juste devant la terrasse qui précède le pont, ainsi que les deux jolies suivantes d'Élisabeth ; à l'extrême gauche, trois jeunes femmes, d'une exécution également pleine de

1. Il ne put l'épouser avant 1490, car Alessandra était née en 1475 ; voir la déclaration de Tommaso, en 1480, sur les membres de sa famille.

charme, suivent la Vierge à distance. A droite se détache une figure de femme qui, dès le premier coup d'œil, se révèle comme un portrait : de haute taille, élancée sous sa robe de brocart aux plis raides, un mouchoir à la main, elle se présente de profil, tournée vers le groupe central et suivie de deux femmes, dont la plus jeune se fait remarquer par sa chevelure blonde curieusement ramassée sur le côté gauche du front.

Il existe de cette belle dame un portrait séparé, jadis propriété de la famille Pandolfini, récemment orgueil de la collection Rodolphe Kann, à Paris (pl. p. 129). Si le fond sur lequel se détache ce fin profil, plein de grâce juvénile et de distinction, diffère dans la fresque et dans la peinture sur bois, l'identité des traits, de la coiffure, du vêtement et du style est telle que l'on doit y reconnaître le même modèle peint par le même artiste : la date 1488, inscrite sur le portrait, confirme qu'il s'agit d'œuvres très sensiblement contemporaines. Vasari prétendait que la belle patricienne de la *Visitation* était Ginevra de' Benci ; mais Enrico Ridolfi n'a pas eu grand'peine à le convaincre d'erreur sur ce point, et n'a pas hésité, en s'appuyant sur une comparaison attentive avec d'autres portraits, à y reconnaître Giovanna degli Albizzi, qui épousa Lorenzo Tornabuoni en 1486 et mourut en 1488[1].

1. E. Ridolfi, *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di Santa-Maria-Novella,* dans l'*Arch. stor. ital.,* 1890

Ainsi le portrait aurait été fait d'après nature peu avant la mort de Giovanna, et très fidèlement recopié dans la fresque, un peu plus tard, pour perpétuer le souvenir de celle qui fut, pendant deux ans à peine, un sujet d'orgueil et de joie pour la famille Tornabuoni.

Cependant, cette identification n'a rencontré que le scepticisme de M. Ernst Steinmann, dont les doutes portent sur trois ordres de considérations distinctes : d'une part, Giovanna était morte avant l'achèvement des fresques en 1490; donc Ghirlandaio n'a pas pu la peindre d'après nature; en second lieu, c'est la jeune femme aux cheveux blonds frisés, et dont le cou est orné d'un collier de perles, celle que l'on voit derrière la prétendue Giovanna, qui ressemble d'une façon frappante à la jeune compagne de Lorenzo Tornabuoni dans la fresque de Botticelli; Ghirlandaio a simplement recopié ici l'œuvre de Sandro; enfin, le portrait en discussion est celui d'une jeune fille, non d'une femme mariée, car elle ne porte ni le « vezzo » de perles, ni la coiffe, qui caractérisent toujours les femmes mariées [1]. — Si M. Ernst Steinmann avait

(série V, t. VI, p. 426-456); voir aussi l'adhésion sans réserves de M. Paléologue à cette identification, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1897, p. 493-497, et celle de M. U. Thieme dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXXIII (1897-1898), p. 192 et suiv.

1. E. Steinmann, *Ghirlandaio*, p. 68-70.

eu connaissance, il y a onze ou douze ans, du portrait daté de la collection Rod. Kann, il aurait sans doute omis la première remarque et modifié les deux autres : Ghirlandaio n'avait qu'à se copier lui-même pour peindre Giovanna en l'absence du modèle, et quant aux bijoux qu'elle ne porte pas sur elle, sa vanité ne l'a pas empêchée de les laisser voir dans son portrait, où l'on aperçoit le collier de perles suspendu à droite, tandis qu'une espèce de chimère, qui enserre dans ses griffes quelques grosses pierres précieuses, est déposée à côté d'elle. Qu'est-ce à dire, sinon que ces détails de parure n'ont pas le caractère obligatoire que leur attribue M. Steinmann? La même réflexion s'applique au voile, qui disparaît, ou se transforme radicalement, dans la toilette des grandes dames, à mesure que l'on approche de la fin du quinzième siècle. Reste la ressemblance de la Giovanna Tornabuoni de Botticelli avec une des suivantes de notre *Visitation*. De quoi s'agit-il, en somme? D'une certaine analogie entre deux figures vues de trois quarts, avec des cheveux blonds bouclés, auxquels est ajustée une coiffe, et aussi d'un collier de perles dont le dessin n'a rien de rare; d'ailleurs, ni le regard, ni la forme du nez, de la bouche et du menton ne donnent la même physionomie aux deux personnages. Y a-t-il là de quoi prêter à Ghirlandaio l'étrange idée d'assigner à Giovanna un rôle subalterne, dans des compositions où les

Tornabuoni se sont réservé toutes les premières places? A parler franchement, l'hypothèse me paraît inadmissible [1]; au contraire, le rapprochement des deux portraits que Ghirlandaio a faits du même modèle semble confirmer de tous points l'identification proposée par E. Ridolfi; avec lui, nous en appellerons le modèle Giovanna degli Albizzi, épouse de Lorenzo Tornabuoni [2].

V

Giovanni Tornabuoni ne pouvait se contenter des portraits de son fils, de sa fille, de sa bru, de son futur gendre; il voulait avoir lui-même sa part d'immortalité, — la plus belle, — et il la demanda à une composition où il fût entouré de parents,

1. Le rapprochement du personnage de Botticelli et de celui de Ghirlandaio a d'abord été fait par M. Ephrussi (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXV, 1882). M. U. Thieme en a été aussi très frappé, mais il en conclut que Botticelli n'a jamais voulu faire le portrait de Giovanna degli Albizzi (article cité de la *Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXXIII)!

2. Le fait que le portrait de la collec ion R. Kann appartenait aux Pandolfini avant de sortir d'Italie fournit un indice qui n'est pas à dédaigner : quand la famille Tornabuoni s'est éteinte, son héritage est passé à la famille Pandolfini.

Phot. Alinari.

LA VISITATION (1486-1490).
Florence, chœur de Santa Maria Novella.

d'amis, de clients; quelque chose comme une glorification de Florence présidée par la puissante famille dont il était le chef. Plus orgueilleux que Fr. Sassetti, il n'avait que faire de Laurent de Médicis ou de ses fils pour l'assister dans cette tâche : sa présence à lui devait suffire.

Cette étonnante apothéose s'étale somptueusement à la première place, à droite en entrant dans le chœur. Le prétexte en est fourni par l'*Apparition de l'ange à Zacharie dans le Temple*, scène à deux personnages qui devrait se passer dans le sanctuaire fermé, tandis que le peuple resté dehors en prière s'étonne que le sacrificateur tarde tant à sortir. Ghirlandaio a voulu, selon sa coutume, que l'édifice fût grand ouvert; et la « cella » qu'il nous montre est simplement placée sous les voûtes majestueuses d'un arc de triomphe, orné de bas-reliefs très semblables à ceux des arcs romains (pl. p. 125). Ainsi s'est lentement modifiée sous nos yeux, dans un sens toujours plus classique et plus riche, la conception architecturale qui avait déjà servi de cadre un peu frêle aux funérailles de santa Fina, puis, avec plus de noble élégance, à celles de saint François. Le patriarche, un encensoir à la main, se tient auprès d'un autel, dont les fines décorations rappellent de très près le style de Verrocchio; c'est de l'autre côté de cet autel que l'ange lui apparaît, et il faut admettre que cette scène se passe hors de la vue des groupes

placés tout autour, car ils n'y prêtent aucune attention.

Ces spectateurs indifférents, au nombre de vingt et un, — sans tenir compte de quatre femmes réunies au fond, sous l'arcade de droite, — sont tous des portraits, à la fidélité desquels G. Tornabuoni attachait assurément la plus grande importance; et, pour que nul ne pût se méprendre sur la personnalité des originaux, des croquis furent faits de la fresque, avec des numéros sous chaque figure. En 1561, un nonagénaire, qui déclarait avoir connu tous ces personnages, se faisait fort de mettre un nom en face de chaque numéro. Le curieux document qui fut ainsi rédigé sous sa dictée nous a été conservé, sans le croquis malheureusement; en le contrôlant par les renseignements que nous fournit Vasari, nous sommes pourtant en mesure d'identifier avec vraisemblance la plupart de ces portraits [1].

1. Ce document a été plusieurs fois publié ou analysé; on le trouvera dans les *Opere di G. Vasari*, édition G. Milanesi, t. III, p. 266, note; dans la *Storia della pittura in Italia* de CAVALCASELLE, t. VII, p. 392, et dans le volume de MM. LAFENESTRE et RICHTENBERGER sur *Florence (la Peinture en Europe)*, p. 267. Les groupes auxquels G. Milanesi a successivement rapporté la numérotation sont d'abord les quatre personnages à gauche de l'ange (1-4); les cinq qui leur font face, à la droite de Zacharie (5-9); les cinq placés sur deux rangs à l'extrême gauche, derrière les premiers (10-14); les quatre personnages à mi-corps, au premier plan du même côté (15-18); enfin les trois qui leur font face à la place correspondante à droite (19-21). En général,

Giovanni Tornabuoni se tient au sommet des gradins, le premier à gauche de l'ange, parlant à son voisin, dans une attitude différente de celle où le peintre l'a représenté, en prière, à gauche de la fenêtre du fond, mais bien reconnaissable encore [1]; à l'autre extrémité du même groupe se trouve son frère Leonardo, dont la physionomie rappelle assez celle de Giovanni, mais avec une figure plus grasse et des traits alourdis; les deux frères encadrent deux de leurs parents, Pietro Popoleschi et Girolamo Giachinotti [2]. Les autres membres de la famille Tornabuoni représentés ici

pour chaque groupe successif, la numérotation paraît aller de droite à gauche, si le groupe est à gauche du centre; de gauche à droite, s'il est à droite. C'est d'après ces principes que je crois pouvoir indiquer quelques identifications comme probables.

1. Il faut le comparer aussi à la médaille de profil publiée par Litta (*Famiglie celebri* — Tornabuoni), mais sans se laisser tromper par la reproduction en couleurs qui y est jointe du portrait de Giovanni agenouillé, sur la paroi à gauche de la fenêtre, car ce fac-similé ne rappelle en rien l'original. Voir également la physionomie que lui a prêtée le peintre dix ans plus tôt à la chapelle Sixtine (pl. p. 49). E. Ridolfi ne pensait pas que G. Tornabuoni figurât dans cette fresque, d'abord parce qu'il ne l'y reconnaissait pas, puis surtout parce qu'il lui paraissait invraisemblable que le mécène qui fit les frais de la décoration fût en deux endroits différents, en prière près de la fenêtre, et ici. Le cas identique de Francesco Sassetti à la Trinité nous a appris ce que vaut cette considération.

2. Je ne saurais préciser exactement leur degré de parenté; mais Vasari dit qu'outre les Tornabuoni et les Tornaquinci, la même famille était « divisée en plusieurs noms et plusieurs armes : Giachinotti, Popoleschi, Marabottini et Cardinali ».

sont au nombre de six, plus deux Tornaquinci issus d'une autre branche de la même souche. Seules, les physionomies caractéristiques retiendront notre attention; nous remarquons donc deux frères, très différents, neveux de Giovanni, le premier et le dernier du groupe de cinq personnages qui sont massés devant le pilier de droite : Giuliano Tornabuoni, chanoine de la cathédrale, au visage expressif, presque souriant, se présente le premier, tourné vers le public; Simone, beaucoup plus jeune, tête nue, a une physionomie résignée et mélancolique, comme s'il prévoyait la destruction prochaine de leur puissance et l'exil dont il devait être frappé, avec d'autres membres de sa famille, au moment où son cousin germain Lorenzo serait décapité. Au milieu de la même rangée, et légèrement en avant, se détache une figure pleine d'énergie, à la chevelure grisonnante, au regard perçant, à l'attitude martiale : Gianfrancesco, fils d'un cousin germain de Giovanni Tornabuoni, — mais d'une branche aînée, — avait été capitaine de Livourne dès 1479.

S'il pensait à ses parents, à ses clients, à ses protégés, — et jusqu'à trois jeunes employés de la banque des Médicis, dont un fils de Fr. Sassetti [1], — G. Tornabuoni n'avait garde d'oublier ceux de

1. Ce sont les trois personnages à mi-corps au premier plan, à droite; nous avons déjà cru voir Federigo Sassetti dans une des fresques de la Trinité (p. 81).

Phot. Alinari.

APPARITION DE L'ANGE A ZACHARIE (1486-1490).

Florence, chœur de Santa Maria Novella.

ses contemporains qui honoraient le plus le nom de Florence dans les arts, les sciences, les lettres; il voulut faire figurer ici « un prêtre de Saint-Laurent, musicien », et aussi Benedetto Dei, que Vasari a gratifié de la qualité de « bouffon », mais qui fut en réalité un des plus grands voyageurs du quinzième siècle; l'histoire des explorations lui accorde aujourd'hui la place qu'il mérite [1]. Si les arts du dessin sont représentés dans une autre fresque par la famille Ghirlandaio, l'humanisme et la littérature comptent ici quelques noms célèbres; voici au bord de la composition, à gauche, Marsile Ficin, dont les rides forment un rictus caractéristique autour de sa bouche; Cristoforo Landino, avec ses cheveux blancs et son manteau à collet noir, le platonicien, auteur des *Disputationes Camaldulenses*, professeur de poésie latine et commentateur de Dante, qui avait eu pour élève Laurent de Médicis; puis Ange Politien, la main relevée, reconnaissable à son abondante chevelure noire et à ses lèvres sensuelles; enfin, un des savants grecs fixés à Florence, peut-être Démétrius Chalcondilas ou Marullo [2]. Ainsi, quelques-

1. P. Amat di San-Filippo, *Biogr. dei viaggiatori italiani;* 2e édit., Rome, 1882, p. 152-156; Lud. Frati, dans l'*Intermezzo*, Turin, n° 1 (janvier 1890), p. 11-15. Né en 1418, il mourut en 1492; sa chronique et sa volumineuse correspondance, inédites l'une et l'autre, sont pleines de renseignements curieux sur ses voyages, qui le conduisirent, semble-t-il, jusqu'à Tombouctou.

2. Vasari nomme ici « Démétrius le Grec », l'*Anonimo Gad-*

unes des gloires les plus authentiques de sa génération faisaient cortège à G. Tornabuoni et à sa famille ; et pour que le sens de cette apothéose ne risquât d'échapper à personne, une inscription gravée au-dessus de l'arcade de droite, à la façon de celles qui, à Rome, rappellent les triomphes des Césars, dit textuellement : « L'an 1490, alors que la ville belle entre les belles, illustre par ses richesses, ses victoires, ses arts et ses monuments, jouissait doucement de l'abondance, de la santé et de la paix ». C'est très exactement, en un style lapidaire plus concis, le cantique païen d'actions de grâces de Giovanni Rucellai [1].

Ce grand cycle décoratif, commencé au printemps de 1486, dut être achevé, comme il était convenu, assez exactement quatre ans plus tard [2]; il fallut encore débarrasser la chapelle de tous les échafaudages et y installer les stalles dessinées par Baccio d'Agnolo, après quoi l'inauguration solennelle put avoir lieu le 22 décembre 1490 — événement mémorable, que le ponctuel épicier

diano dit Marullo; quant au témoignage recueilli en 1561 qui reconnaît ici Gentile de' Becchi, évêque d'Urbino, ancien précepteur de Laurent de Médicis, l'âge de ce personnage ne s'accorde pas avec le portrait en question.

1. Voir ci-dessus, p. 15.

2. Le travail devait être commencé en mai 1486 et terminé en mai 1490 (Fin du contrat, CAVALCASELLE, VII, p. 299, note).

Luca Landucci n'a eu garde d'omettre dans ses *Souvenirs* [1], comme un de ceux qui firent la plus vive impression sur les Florentins.

Il ne faudrait d'ailleurs pas croire que pendant les quatre années qu'il consacra à ce labeur, Domenico ait endigué son inlassable activité ; il accepta au contraire des commandes nombreuses et variées, dont témoignent, mieux encore que les documents d'archives [2], les œuvres de haute valeur qui nous sont parvenues : le *Couronnement de la Vierge* de Narni (1486), l'*Adoration des Mages*, de forme ronde, conservée aux Offices (1487), et l'autre, plus grande et carrée, de l'hôpital des Innocents (1488), — une de ses compositions les plus séduisantes, — l'*Annonciation* en mosaïque qui décore la porte nord du dôme (1489-1490). Personne, bien entendu, ne saurait nourrir l'illusion que Domenico ait exécuté sans aucune collaboration une seule de ces œuvres : il présidait, dirigeait, dessinait, se réservait sans doute les morceaux les plus importants. Cette remarque ne trouve nulle part une application plus opportune que lorsqu'il s'agit des fresques de Sainte-Marie-

1. *Diario di L. Landucci*, p. 60. Le même Landucci, en ce passage, rapporte que la peinture fut payée à Ghirlandaio mille florins d'or, confirmant sur ce point le récit de Vasari.

2. G. Milanesi signale, par exemple, des peintures qui lui furent commandées en juin 1487 pour l'abbaye de Settimo ; mais elles n'ont pu être identifiées ; sans doute elles ont péri, avec beaucoup d'autres.

Nouvelle. Certes le maître y a mis son sceau, et aucune de ses œuvres n'est plus capable de nous faire apprécier toutes les ressources de ce talent sain et robuste, la probité de son dessin, l'équilibre heureux de son imagination, la sûreté de sa technique. Mais n'oublions pas que ces charmantes scènes ont aussi été brossées, en grande partie, par David et par Mainardi; il est juste de les associer, dans notre admiration, à celui qu'ils reconnaissaient pour leur chef. Tout ce qu'il est permis de supposer raisonnablement, c'est que la contribution personnelle de Domenico fut plus considérable dans les scènes de la rangée inférieure, les plus brillantes, les plus parfaites, les plus représentatives.

L'importance historique, et même psychologique, d'une pareille œuvre peut se démontrer, et c'est ce que j'ai essayé de faire; mais les mots sont impuissants à en expliquer le charme à qui n'est pas entré en communion directe avec elle, à qui ne s'est pas pénétré de cette harmonie, de cette clarté, de ce mélange savoureux de réalisme et d'élégance classique, en un mot de cette beauté faite d'insouciance aimable et de fierté. Ces fresques sont vraiment l'expression absolue et complète d'une des formes d'art les plus charmantes qu'ait créées la civilisation italienne; l'artiste qui les a enfantées a sa place marquée parmi les grands évocateurs de ces rêves de gloire et de félicité dont l'humanité se repaît éternellement.

PORTRAIT DE GIOVANNA DEGLI ALBIZZI (1488).
Ancienne collection Rodolphe Kann.

CHAPITRE VI

PORTRAITS, MADONES ET TABLEAUX D'AUTEL

I. Les portraits. — II. Les madones et les saints. — III. L'*Adoration des Bergers et des Mages; la Visitation* et *la Résurrection.*

IL était juste de consacrer la plus grande partie de cette étude aux fresques de Ghirlandaio : c'est là qu'est sa véritable grandeur; mais nous ne pouvons pas oublier que son œuvre considérable contient aussi un nombre imposant de tableaux. En dresser une liste complète est chose presque impossible, non seulement parce que plusieurs ont disparu, mais aussi à cause du problème, souvent insoluble, de leur authenticité : lui qui donnait à ses élèves pour consigne de ne refuser aucun travail, si humble fût-il, laissait assurément sortir de son atelier bien des tableaux auxquels il n'avait pas même touché ; on y peut reconnaître encore la manière du maître,

non sa main. Est-il bien nécessaire d'en passer l'interminable revue, et de discuter, pour chaque cas en particulier, dans quelle mesure on y trouve la pensée ou le style de Domenico? Non sans doute, surtout si l'on pense à l'extrême monotonie des sujets qui y sont traités. Mieux vaut donc classer ces tableaux par catégories, d'après leur genre, en s'arrêtant seulement sur ceux où la personnalité de l'artiste s'affirme dans quelque détail de composition ou d'expression.

I

Le groupe le moins nombreux, mais non le moins attachant, des petits tableaux de Ghirlandaio, est celui des portraits. Le peintre qui a su rendre avec tant de fidélité et de vie, dans ses grandes fresques, les traits de ses contemporains, avait dû en faire d'abord des études très poussées, comme celle de Giovanna degli Albizzi, si heureusement sauvée du naufrage (pl. p. 129); justement parce que ces esquisses étaient plus portatives, elles se sont trouvées plus exposées à la destruction. Le beau portrait de la collection R. Kann nous est donc doublement précieux, pour sa valeur propre, pour le charme délicat qui se dégage de ce

jeune profil si digne et si chaste, et aussi comme témoin des essais par lesquels cet artiste consciencieux se préparait à reporter avec une hâte fiévreuse, mais d'une main sûre, les images de ses contemporains sur la matière humide de la fresque [1]; ce n'est pas seulement, dans ce genre, le morceau le plus intéressant et le plus authentique que nous ayons conservé de Ghirlandaio : c'est une pièce unique.

Une tête de jeune fille, vue de trois quarts, tournée vers la droite, d'un caractère moins accusé sans doute, mais dont l'ovale gracieux et le regard candide sont d'une pureté et d'une jeunesse charmantes, est exposée sous le nom de Ghirlandaio à la Galerie nationale, à Londres. L'attribution est fort vraisemblable, si l'on considère l'étroit rapport qui unit cette figure à la visiteuse de sainte Élisabeth, dans la *Naissance de saint Jean*, et à la première jeune fille debout à gauche dans le *Miracle de saint François*, à la Trinité (pl. p. 73) : c'est bien la même coiffure, la même attitude, la même facture aussi, notamment dans la façon de rendre les reflets de la chevelure blonde. Enfin, on y retrouve assez exactement, moins la direction du regard, le type de beauté virginale que l'on admire dans les plus charmantes Madones du peintre,

1. J'ai discuté ci-dessus, p. 117-120, les problèmes relatifs à ce portrait.

dans son *Adoration des Bergers* et dans son *Adoration des Mages;* on est donc fondé à regarder cette fine et suave physionomie de jeune fille comme exprimant l'idéal féminin le plus volontiers caressé par le maître.

Cette douce figure ne paraît pas avoir séduit M. Berenson, qui ne lui a pas accordé de place dans sa liste des œuvres de Ghirlandaio [1], tandis qu'il y admet le portrait de femme, appartenant à M. George Salting, qui est exposé à la Galerie Nationale de Londres. Une inscription placée à gauche du buste nous avertit que le modèle s'appelait Costanza de' Medici, femme de Gianfrancesco de' Gaetani [2]. Si curieuse que soit cette physionomie qu'alourdit une mâchoire disproportionnée, presque bestiale, il ne m'est possible d'y reconnaître le style de Ghirlandaio, ni dans le bout de paysage aperçu par les fenêtres, ni dans le coloris, ni dans le modelé des chairs ou la facture des cheveux. Et je ne serai guère moins sceptique en ce qui concerne le beau profil de femme de la collection Dreyfus; la tête sans doute s'écarte moins de la manière de Domenico, — ou de David, —

1. *The Florentine painters of the Renaissance* (1904), p. 117.

2. C'est du moins ce que je crois comprendre, l'inscription étant à peu près inintelligible : *Ghostanza de Medicis Ioanfrancischus* (sic) *Domini Francici* (sic) *de Ghaetanis uxor.* Cette incorrection même n'est pas de nature à inspirer beaucoup de confiance; les inscriptions latines mises par Ghirlandaio dans ses tableaux sont plus soignées.

mais le dessin épais du buste, avec l'attache franchement incorrecte du bras, sans parler de l'exécution plus que sommaire de la robe, — le modèle, contrairement au précédent, est en grande toilette, — ne permettent pas de trouver ici les caractères auxquels nous ont habitués les portraits du maître.

L'incertitude n'est guère moindre si nous passons aux portraits d'hommes. Il n'y a pas à s'arrêter au portrait de la galerie Barberini, souvent attribué à Masaccio, et pour lequel le nom de Ghirlandaio a été prononcé fort inconsidérément. M. Berenson voudrait lui faire honneur du n° 1163 du Musée des Offices, porté sur les catalogues comme portrait de Verrocchio par Lorenzo di Credi; mais cette attribution ne me paraît justifiée par aucune œuvre similaire d'une authenticité certaine, car il ne me semble pas possible de reconnaître ce caractère au portrait de jeune homme de Londres (Galerie Nationale, n° 1299)[1]. Il ne reste donc, dans ce genre, que deux œuvres où nous puissions reconnaître, avec beaucoup de probabilité, pour ne pas dire plus, la main de Ghirlandaio[2], deux tableaux qui ont d'ailleurs plus d'un rapport entre eux, puisque dans l'un et dans l'autre un horizon assez étendu sert de fond à un portrait

1. M. Berenson dit d'ailleurs que ce portrait de Londres a été en tout cas repeint.

2. Un portrait d'homme conservé à Berlin (coll. Hainauer, n° 4) est attribué à David; cf. *l'Arte*, t. III (1900), p. 119.

d'homme qui tient un enfant près de lui : l'un est la propriété de M. Robert Benson, à Londres, l'autre se voit au Louvre.

Le tableau de la collection R. Benson est connu sous le nom de *Portrait de Francesco Sassetti et de son fils*. La figure principale, vue en plein de face, me semble peu expressive et peu caractéristique : la tête est couverte d'un bonnet; à sa gauche l'enfant, un garçonnet assez grand, lève les yeux vers son prétendu père; leur attitude est donc toute différente de celle où nous avons vu les mêmes personnages dans une des fresques de la chapelle Sassetti (p. 83). L'identification ne paraît reposer sur aucune preuve solide : l'homme en qui l'on voudrait reconnaître F. Sassetti est beaucoup moins âgé que ne l'était en 1485 le fondé de pouvoirs de Laurent de Médicis, mais l'enfant n'est pas sensiblement plus jeune. Il est donc prudent de ne pas chercher dans ce tableau une étude préparatoire, même inutilisée, en vue des fresques où Sassetti devait figurer. En tout état de cause, c'est un morceau fort intéressant[1].

Il pâlit cependant à côté du portrait du Louvre,

1. Le fond du tableau, représentant un large fleuve bordé de collines, avec une ville fortifiée à droite, rappelle à la fois le paysage de la *Vocation des Apôtres* à la chapelle Sixtine, et celui d'une des fresques de la Trinité (pl. p. 57.) Il se rapproche de ce dernier surtout par les fortifications qui s'avancent jusque dans le fleuve.

dont il pourrait être un premier essai : le profil du bambin, beaucoup plus jeune dans ce dernier tableau, son geste et son regard levé forment comme le trait d'union entre les deux œuvres; mais le vieillard du Louvre est infiniment plus expressif, et aussi plus laid que l'autre (pl. p. 137). Nulle part, dans toute l'œuvre de Ghirlandaio, nous n'avons rencontré pareille trogne bourgeonnante; nulle part non plus, il ne nous a été donné d'étudier un plus savoureux mélange de réalisme et de grâce. Car visiblement l'artiste s'est complu ici à accentuer le contraste, à peine entrevu dans le tableau de la collection Benson, entre la décrépitude du vieillard et le mignon profil du petit garçon, dont les longues mèches blondes frisées s'échappent en abondance de son petit bonnet rouge. L'homme regarde l'enfant avec indulgence; il s'efforce d'esquisser un sourire sans grâce, tandis que le petit blondin examine le nez du vieillard avec un intérêt où se devine plus de surprise encore que d'effroi; la jolie petite main potelée, gentiment tendue vers l'épaule, traduit l'affection qui unit ces deux êtres si différents, sans doute un grand-père et son petit-fils, et cela donne au groupe une vie, un mouvement même, que nous ne trouvons guère dans les portraits de ce temps, généralement figés dans une attitude un peu raide. Cette considération, jointe à la fermeté de l'exécution et à la finesse des modelés, me porte à croire que ce tableau appartient

à la dernière période de l'activité du maître, à l'époque où, même en se jouant, il faisait éclater dans ses moindres fantaisies le plein épanouissement et la sûreté de son talent vigoureux.

II

Parmi les sujets les plus fréquemment commandés à Ghirlandaio comme tableaux d'autel, figurent en première ligne les Madones : la Vierge tenant sur ses genoux l'enfant divin, et entourée d'un nombre variable de saints et d'anges. Nous en connaissons, au bas mot, une demi-douzaine qui ont des chances pour être de la main de Domenico lui-même, et il n'est pas sans intérêt d'assister au développement de ce sujet traditionnel dans l'œuvre de l'artiste, depuis ses débuts jusqu'à sa pleine maturité — évolution tout extérieure, qu'il faut suivre dans le décor et le groupement des personnages, nullement dans l'expression du sentiment religieux.

Les Madones les plus simples sont sans doute les plus anciennes, témoin la maladroite fresque de Brozzi (voir ci-dessus, p. 30-31). Les deux tableaux de Sant'Anna, à Pise, aujourd'hui conservés au Museo Civico de cette ville, doivent être de peu

Phot. A. Giraudon.

PORTRAITS.

Paris, musée du Louvre.

postérieurs : la Vierge assise sur un trône, dans une niche, est entourée de saints, deux à gauche, deux à droite; le fond est constitué par un mur décoré d'un revêtement de marbre de diverses couleurs, au delà duquel on ne découvre que le ciel. Aucun effort n'a été fait pour réunir les cinq personnages dans une pensée commune; mais l'une des deux Madones, celle qui est tournée vers la droite, et qui tient l'enfant assis sur sa jambe gauche [1], est une figure très gracieuse, où l'on retrouve un peu du charme frêle des Vierges d'A. Baldovinetti; les saints qui l'entourent ont aussi des physionomies d'une suavité et d'une innocence toute juvénile, presque enfantine.

Ce caractère enfantin des personnages, visiblement destiné à traduire la pureté de leur cœur, est encore très remarquable dans la belle *Madone* des Offices (n° 1297) que l'on considère assez généralement comme une œuvre de jeunesse — la jeunesse d'un maître précoce (pl. p. 141). Vasari, qui la décrit en termes très élogieux, nous apprend qu'elle avait été peinte pour une église de l'ordre des « Ingesuati » hors de la « Porta a Pinti », au nord de Florence; lors du siège de 1530, ce beau tableau fut mis en sûreté à l'intérieur de la ville, dans la petite église de la Calza, près de

1. L'autre, beaucoup moins réussie, regarde à gauche, et tient l'enfant debout sur la jambe droite, comme dans la fresque de Brozzi et la *Madone* de Lucques.

la porte Romaine ; il y resta jusqu'en 1857, époque où le dernier grand-duc eut le bon goût de l'acheter pour la collection des Offices, et lui épargna ainsi un exil en Angleterre. Le nombre et les attitudes expressives des personnages, groupés autour du trône élégant de la Vierge, attestent un sens de la composition et un style décoratif beaucoup plus développés que les essais précédents. Le tapis d'Orient placé devant la Vierge, et sur lequel est posé un vase avec des lis, rappelle étrangement celui qui recouvre la table où écrit et médite le saint Jérôme d'Ognissanti; d'autre part, les arbres chargés de fruits qui se détachent sur le ciel sont à peu de chose près ceux que l'on remarque au fond de la *Cène*. Or ces travaux d'Ognissanti étant de 1480, il est permis de penser que la *Madone* des Ingesuati est sensiblement du même temps ou même antérieure, car le visage de la Vierge a une régularité et une douceur un peu conventionnelles, qui ne font pas encore penser aux femmes, tout aussi charmantes mais plus réelles, que Ghirlandaio nous présentera auprès de la crèche à partir de 1485.

Ces remarques faites, il faut se hâter de dire la suavité de cette figure de Madone dont le pur ovale annonce certaines Vierges de Raphaël, le joli mouvement de l'enfant bénissant, la grâce toute puérile de l'archange Raphaël et de l'archange Michel, ce dernier très crâne sous sa belle

armure, et les délicieux bébés, couronnés de fleurs, avec des lis dans les mains, qui figurent les anges : Fra Angelico n'a guère eu d'inspiration plus fraîche. Que l'on n'oublie pas encore de considérer le regard que San Giusto et San Zanobi, agenouillés au premier plan, fixent sur la Vierge avec une expression intense d'adoration, et l'on conclura que ce tableau est un monument remarquable de la période où Ghirlandaio ne se préoccupa pas moins de traduire des sentiments que de donner à son exécution un fini irréprochable. Par malheur, les tons de cette belle composition ont beaucoup souffert : l'ensemble est terne ; la couche de couleur, qui est très mince, a laissé percer, surtout dans les visages, des teintes vertes de l'effet le plus déplaisant, et qui paraissent venir de l'enduit sur lequel l'artiste peignait ; mais il suffit de vaincre cette première impression fâcheuse pour se rendre bien vite compte de la place très haute qu'occupe ce tableau dans la série des œuvres de Ghirlandaio.

Une *Madone* de la Galerie ancienne et moderne reproduit quelques traits de la précédente — l'enfant Jésus, les petits anges tenant des lis, les feuillages dépassant le mur du fond et le tapis aux riches dessins — mais avec moins de charme dans l'ensemble ; la Vierge fait effort pour se départir un peu de sa raideur hiératique, mais son geste a de la gaucherie. La *Madone* de Lucques a, elle

aussi, une physionomie plus humaine, presque souriante; mais comme la Vierge de l'Académie, elle est entourée d'une adoration moins ardente. Le rapprochement entre ces deux tableaux, d'ailleurs très différents, s'impose en raison du fait que le saint Paul, que l'on voit à droite dans la Vierge de Lucques, a exactement les mêmes traits que le pape saint Clément, agenouillé à droite, au premier plan, dans le tableau de l'Académie; et ce même personnage reparaît tel quel, sous le nom de saint Jérôme, au premier plan dans le *Couronnement de la Vierge* de Narni. Or, la grande composition de Narni, certainement sortie de l'atelier du maître, sinon exécutée de sa main, fut commandée à Ghirlandaio en 1486[1]. Il est donc au moins vraisemblable que les Madones de Lucques et de la Galerie ancienne et moderne, auxquelles cette figure aura été empruntée par un des élèves de l'artiste, sont antérieures d'assez peu d'années.

Tout à la fin de sa vie, Domenico fut appelé, une fois de plus, à représenter la Vierge avec l'enfant Jésus, entourée de saints et d'anges, pour le maître-autel de Sainte-Marie-Nouvelle. La commande ne semble pas avoir suivi immédiatement l'achèvement des fresques, car l'exécution n'en était pas terminée en 1494, à la mort du maître, et ses frères, aidés de ses élèves, durent y mettre

1. Vasari, t. III, p. 276.

Phot. Anderson.

MADONE DES « INGESUATI ».

Florence, musée des Offices.

la dernière main. C'était un assez vaste ensemble de peintures formant une sorte de tabernacle allongé : sur la face antérieure, du côté de la grande nef, *la Vierge dans une gloire*, entourée de saints; sur la face opposée, tournée vers le chœur, *la Résurrection;* divers panneaux plus étroits, avec des figures de saints, servaient à encadrer et à relier les deux motifs principaux. Jusqu'en 1804, l'autel resta tel que l'avaient laissé les frères Ghirlandaio : à cette date il fut transformé, et les anciennes peintures se trouvent aujourd'hui à Munich (*la Vierge*, *sainte Catherine de Sienne* et *saint Etienne*) et à Berlin (*la Résurrection*, *saint Vincent Ferrer* et *saint Antonin* [1]). L'examen de ces différentes peintures confirme le récit de Vasari, d'après lequel les frères et les élèves de Domenico auraient surtout travaillé à la partie postérieure du tabernacle, tandis que les tableaux tournés vers la nef, aujourd'hui à Munich, portent la marque bien reconnaissable du maître [2].

1. Quelques morceaux sont perdus, notamment la prédelle, mais qui n'était pas de Domenico; voir VASARI, VI, p. 532.

2. Cependant Vasari dit *(loc. cit.)* que « Francesco Granacci, Jacopo del Tedesco et Benedetto firent *Saint Antonin*, *Sainte Catherine de Sienne,* et, dans l'église, *Sainte Lucie...* » Nous avons vu (p. 24, note 1) que la *Sainte Lucie* est de David, non de Benedetto; les renseignements de Vasari, en ce qui concerne les deux autres figures, sont-ils aussi peu exacts? Nous reconnaissons beaucoup plus volontiers la main de Benedetto dans *la Résurrection* de Berlin, où se remarquent certaines figures grimaçantes qui ne sont pas sans analogie avec son *Calvaire* conservé au Louvre.

Rompant avec les traditions qu'il avait suivies jusqu'alors, Domenico a supprimé le trône où était assise la Vierge, pour la placer au milieu du ciel, dans une gloire, encadrée par des chérubins et des anges. Le seul avantage de cette disposition est d'ouvrir une perspective sur un agréable paysage; quant au reste, ce parti ne présentait que des inconvénients : la Vierge, aussi grande que les personnages du premier plan, a l'air de reposer sur leurs épaules; les têtes ailées des chérubins n'ont pas le charme des anges-enfants de la Madone des Ingesuati; Marie elle-même, sous les traits un peu alourdis d'une jeune mère, remplace par une certaine majesté la grâce ingénue qu'elle avait en d'autres tableaux. En un mot, il manque à cette composition soignée, mais froide, tout ce qui fait le charme de celle qui se voit aujourd'hui aux Offices. Ghirlandaio n'était pas devenu plus mystique en prenant de l'âge; ses fresques nous avaient déjà révélé ce détail.

Les figures de saints qui encadraient cette Madone rendent opportune à cette place la mention de quelques tableaux du même genre qui subsistent en Italie, *saint Sébastien et saint Roch,* au Museo Civico de Pise, *saint Vincent Ferrer* entre les deux mêmes saints, à Rimini.

Le tableau de Pise, que l'on peut sans invraisemblance rapporter à la période antérieure à 1480, est une œuvre d'assez mince intérêt : si le

saint Roch y a une expression à la fois douloureuse et énergique, le nu de saint Sébastien est par trop défectueux. Le même personnage est exécuté avec beaucoup plus d'adresse dans le tableau de Rimini, où le saint Roch a aussi une belle physionomie. Mais la caractéristique principale de cette dernière peinture est l'extrême richesse du décor architectural, sans parler du coin de paysage — une vue de ville — très étudié, aperçu par le fond : marbres de couleurs, colonnes, bas-reliefs et chapiteaux de bronze doré forment le cadre somptueux où sont présentés les trois saints. On a vu un luxe d'ornementation analogue envahir les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle; il est assez vraisemblable que le tableau de Rimini est encore postérieur à 1490[1].

III

L'Annonciation, traitée à plusieurs reprises par Ghirlandaio en fresque ou en mosaïque [2], ne lui a

1. On remarquera surtout la similitude des bas-reliefs dans le monument romain auquel sont adossés saint Sébastien et saint Roch, avec ceux de l'arc de triomphe où Ghirlandaio a peint l'apothéose des Tornabuoni et de Florence (pl. p. 125). Quant aux chapiteaux de bronze doré, ils apparaissent dans l'*Adoration des Mages* de 1488.

2. Outre les œuvres déjà signalées, on peut citer une petite

inspiré aucun tableau d'autel; mais l'*Adoration des Bergers* et l'*Adoration des Mages* lui ont fourni le sujet de ses peintures à la détrempe les plus parfaites et les plus admirées.

Pour la chapelle Sassetti fut peinte, en 1485, l'*Adoration des Bergers* qui est un des plus précieux joyaux de l'Académie des beaux-arts à Florence (pl. p. 145). L'élément antique, qui occupe une si large place, on s'en souvient, dans la décoration de la chapelle, est représenté ici par l'arc de triomphe que l'on aperçoit au fond à gauche, par les colonnes cannelées et les chapiteaux qui soutiennent le toit de chaume de l'étable, par le sarcophage orné d'une inscription qui tient lieu de crèche. Dans tout le reste de la composition domine un souci de la vérité, un réalisme que tempère un sens exquis de la beauté. La Vierge en adoration devant l'enfant potelé qui met son doigt dans sa bouche, insensible à tous les hommages, est une figure d'un charme pénétrant, charme humain, auquel ne se mêle aucune pensée mystique, car c'est l'image de la grâce juvénile et saine que tout jeune homme rêve de trouver chez sa fiancée. Les trois bergers de droite, deux à genoux et un debout, sont des figures peintes d'après nature, animées d'une vie intense : les yeux, les

fresque, datée 1485, au-dessus de la porte de l'église d'Orbatello, à Florence, certainement de son école.

Phot. Alinari.

ADORATION DES BERGERS (1485).

Florence, Galerie ancienne et moderne.

rides, les mentons mal rasés, les mains rudes sont rendus avec une vérité et un relief surprenants, et leurs physionomies parlantes n'ont certes rien d'idéalisé. Le premier, qui tourne vers les autres un regard clair et expressif, rappelle beaucoup un des bourgeois qui assistent à la résurrection d'un enfant par saint François[1]; son voisin, dans une attitude recueillie, les mains jointes, est encore sûrement un portrait. Quant à l'homme lippu, à la tête rasée, qui tient un agneau dans ses bras, si Ghirlandaio ne l'a pas rencontré dans les champs, en parcourant les routes de Toscane, il pourrait bien en avoir emprunté l'idée à la *Nativité* commandée à Hugo van der Goes par Tommaso Portinari, le représentant de la banque des Médicis à Bruges, et qui fut apportée à Florence en 1470. Cet admirable triptyque, aujourd'hui exposé au musée des Offices, a exercé une influence profonde sur la génération d'artistes florentins à laquelle appartenait Domenico; les trois rudes bergers que l'on y voit à droite, deux agenouillés et l'autre debout, paraissent bien lui avoir suggéré le groupe qu'il a placé du même côté de sa composition, en y introduisant seulement plus de calme et d'harmonie. D'ailleurs aucun morceau dans toute son œuvre n'est d'une exécution plus solide et plus franche.

1. Voir pl. p. 73. C'est le quatrième personnage en partant de la droite.

Ce merveilleux tableau est complété par un paysage lumineux, une vallée où reposent des villes souriantes, et des montagnes où l'on voit, à gauche, les bergers auxquels un ange annonce la venue du Sauveur, tandis que, sur une route en corniche, se déroule le somptueux cortège des rois mages.

Sur ce dernier épisode, Ghirlandaio a composé deux de ses plus brillantes peintures, datées respectivement 1487 et 1488. La première, conservée au musée des Offices (n° 1295), est un *tondo,* un de ces tableaux de forme ronde dont Botticelli et, plus tard, Raphaël ont su tirer un si heureux parti. Ghirlandaio, qui ne paraît pas s'être exercé souvent à ce genre de tour de force, a réussi à faire tenir dans cet espace circulaire une trentaine de personnages, six chevaux, le bœuf et l'âne traditionnels, deux moutons, sans parler des arrière-plans et d'une belle échappée sur un port de mer, vu à travers un portique en ruine ; tout cela se présente en un si bel ordre qu'il n'y a aucune confusion entre les groupes, et qu'un grand espace libre est encore ménagé derrière le motif central. Malheureusement la couleur, qui semble avoir jauni, est peu agréable, et la Vierge penchée en avant, dans une attitude d'ailleurs très naturelle, manque de grâce et de majesté[1]. Au reste, quels

1. On voit au palais Pitti (n° 358) une réplique de ce *tondo,* en plus petit et réduite au groupe principal, moins nombreux

qu'en soient les mérites, cette *Adoration des Mages* est éclipsée par l'autre tableau, carré et de plus grandes dimensions, que le peintre exécuta un an plus tard pour la chapelle de l'Hôpital des Innocents où il se voit encore [1].

En face de cette composition si fraîche de tons, — avec des rouges et des jaunes pourtant un peu criards, — qui fourmille de jolis détails, à la fois complexe et parfaitement claire, dominée par une adorable Vierge, pleine de dignité modeste et vers laquelle toute l'attention se concentre (pl. p. 153), on a l'impression d'être en présence d'un des plus authentiques chefs-d'œuvre du quinzième siècle, et peut-être de toute la peinture italienne. Une fois de plus, Domenico a supérieurement réussi à fondre, à équilibrer les traditions du sujet, qui comportaient une certaine part de convention, avec son goût habituel de réalisme. Celui-ci se manifeste surtout dans l'exécution très poussée des costumes et de tous les détails d'ornementation, des mains, et en particulier des têtes. Parmi celles-ci, beaucoup sont assurément des portraits :

encore; les couronnes des mages et leurs présents y sont représentés en relief et dorés, ce qui permet d'écarter l'idée que Ghirlandaio en soit l'auteur, puisque Vasari lui fait honneur d'avoir le premier renoncé à cette pratique; c'est sans doute l'exercice de quelqu'un de ses élèves d'après son tableau.

1. La destination est reconnaissable aux deux petites victimes d'Hérode, dévotement agenouillées à droite et à gauche au premier plan; au fond à gauche, on voit le *Massacre des Innocents*.

on pourrait le jurer pour les deux vieillards rasés, aux coiffures bizarres, qui se tiennent debout à droite, et pour la belle figure pensive, tête nue, que l'on voit entre eux; nous en sommes sûrs pour l'homme aux cheveux noirs séparés sur le front, de l'autre côté, immédiatement à gauche du pilier : c'est la physionomie bien reconnaissable de Domenico Ghirlandaio lui-même (pl. p. 149). Le charmant jeune homme qui, devant lui, présente un vase précieux à la Vierge, ne peut manquer aussi d'être un portrait, et l'on pense involontairement au fils aîné de Laurent de Médicis, Pierre aux beaux cheveux soyeux et au profil d'ange (voir p. 86), qui était alors âgé de dix-sept ans.

L'arrière-plan est occupé, à droite, par la chevauchée des rois mages, au fond par les bergers qui reçoivent de l'ange la bonne nouvelle de la naissance du Christ, et à gauche par le massacre des innocents devant les remparts d'une ville qui paraît être Rome, avec la tour de Néron, la pyramide de Cestius, la colonne Trajane, le Colisée. La perspective centrale, au-dessous du toit de chaume et du joli groupe d'anges qui chantent *Gloria in excelsis Deo*, rappelle à la fois la mer de Galilée de la chapelle Sixtine et le port du *tondo* des Offices : les derniers plans sont noyés dans des teintes d'une délicatesse infinie, comme en présentent souvent les horizons de Toscane.

Et lorsque l'on détache ses regards de cette

Phot. Alinari.

ADORATION DES MAGES (1488).

Florence, Hôpital des Innocents.

admirable composition, pour se reporter à l'*Adoration des Bergers* de l'Académie, une comparaison s'établit, inévitablement, qui laisse fort perplexe. Est-il nécessaire de se prononcer pour l'une contre l'autre? Assurément non, car la perfection est égale des deux parts. Ici, cependant, la beauté a quelque chose de plus extérieur et de plus brillant; l'*Adoration des Bergers* est plus recueillie, on y sent plus d'intimité et d'émotion. La pente profane sur laquelle s'était engagé Ghirlandaio, en donnant la prédominance à l'élément décoratif, est sensible dans la succession de ses tableaux d'autel comme dans celle de ses fresques.

Il faut reconnaître cependant que la *Visitation* peinte en 1491 pour Lorenzo Tornabuoni, et qui depuis 1812 est conservée au Louvre, présente, si l'on songe à la même scène dans les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle, un remarquable caractère de simplicité et de tendresse (pl. p. 161)[1]. La femme debout à gauche, Marie mère de saint Jacques le Mineur, paraît indifférente à la scène, mais Marie Salomé, à droite, en robe bleue, les

1. Vasari dit que ce tableau a été terminé par David et Benedetto; il y a là une confusion évidente avec les peintures de Sainte-Marie-Nouvelle; le tableau du Louvre, étant daté 1491, n'a pas été laissé inachevé par Domenico; si David ou tout autre y a travaillé, ce n'est que dans la mesure habituelle. D'ailleurs, les documents publiés par C. de Fabriczy (*l'Arte*, 1906, p. 258) ne mentionnent que Domenico, avec l'indication des sommes qu'il reçut pour ce travail.

mains jointes, a cet air d'empressement que nous avons plusieurs fois signalé dans certains personnages secondaires des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle. Le groupe central est d'une grande beauté : la Vierge, doucement inclinée vers sa parente, a très sensiblement les mêmes traits que dans les deux *Adorations* de 1485 et de 1488. Elisabeth est peut-être plus belle et plus touchante encore, tant elle élève vers Marie un regard imprégné de reconnaissance et d'humilité. Quand après avoir passé en revue, comme nous venons de le faire, les œuvres si nombreuses et si charmantes de Ghirlandaio, on revient voir celle-ci au Louvre, on n'hésite pas à conclure que c'est encore une de ses plus heureuses créations [1]. Le cadre que le peintre a donné à la scène a une certaine solennité classique, sans les surcharges décoratives que l'on remarque ailleurs : la vue d'une ville accidentée, située au bord d'un fleuve, égaie seule le fond du tableau.

Après tant de Madones, on est à la fois surpris et charmé de trouver dans la production de Ghirlandaio, tout à la fin de sa carrière, en 1492, un Christ ressuscité et glorifié — fait unique dans ce qui subsiste de son œuvre, puisque la *Résurrection* de la chapelle Sixtine a été détruite,

1. Il y a pourtant une vivacité un peu désagréable dans les tons jaunes, comme je l'ai déjà remarqué pour d'autres peintures sur bois du même artiste.

et que celle du musée de Berlin n'est assurément pas de Domenico. C'est pour l'abbaye de San Giusto, à Volterra, appartenant à l'ordre des Camaldules, que Ghirlandaio en reçut la commande; et le petit musée, constitué assez récemment, dans le palais des Prieurs de cette curieuse ville, renferme cette œuvre intéressante, malheureusement très abîmée par des restaurations indiscrètes. Le Christ bénissant, assis sur les nuées, entouré de chérubins et d'anges, est une figure triste, sans grand caractère; du moins s'enlève-t-il mieux dans le ciel, au-dessus des personnages debout, que la Vierge de Munich. Les anges en adoration et les deux figures de vieillards, saint Romuald et saint Benoît, sont bien dans le style du maître, tandis que l'on reconnaît à peine sa manière dans les deux saintes agenouillées, presque de dos, au premier plan. Le paysage de ce tableau, avec ses curieuses montagnes aux arêtes aiguës, mérite une courte observation : c'est un reflet très direct de la physionomie si particulière des environs de Volterra, surtout à l'extrémité nord-ouest du plateau, au lieu dit « le Balze », où se trouve précisément l'abbaye de San-Giusto; de là, on découvre un panorama étendu, dans la direction de Pise, qui paraît avoir inspiré au peintre le fond de ce tableau.

Tout au début de sa carrière, à San Gimignano, Ghirlandaio avait eu soin de faire figurer les tours

si caractéristiques de cette ville dans ses *Funérailles de santa Fina;* dix-sept ans plus tard, à Volterra, il témoignait du même intérêt pour les aspects pittoresques de l'horizon qui l'entourait; dans l'intervalle, les paysages de Toscane et surtout les vues de Florence et quelquefois de Rome apparaissent dans presque tous ses tableaux. Ainsi un réalisme de bon aloi localisait chacune de ses œuvres.

Phot. Anderson.

TÊTE DE LA VIERGE.

Détail de l'*Adoration des Mages.*

Florence, Hôpital des Innocents.

CONCLUSION

I. L'œuvre de Ghirlandaio. — II. Ses élèves et son influence. — III. La fin du quinzième siècle.

I

LA revue que l'on vient de passer des principales œuvres de Ghirlandaio conservées dans les musées d'Italie, et dans quelques collections de l'étranger, rend imparfaitement compte de l'étonnante activité déployée par cet artisan laborieux, dont la vie n'est marquée que par la succession ininterrompue de ses travaux. Ses biographes anciens, complétés par les documents d'archives récemment publiés, nous le montrent répondant à vingt commandes, toujours par voies et par chemins, sans que pourtant il se soit éloigné de Toscane autrement que pour aller à Rome [1]. Il ne chercha donc pas fortune

1. Son tableau de Rimini n'oblige pas à supposer qu'il soit allé dans cette ville, car Vasari dit qu'il « l'envoya à Rimini, à

au loin, et mit sa joie et son orgueil dans l'accomplissement continu d'une tâche pour laquelle il éprouvait une sorte de passion. Nous savons qu'il avait eu soin de noter les souvenirs de sa carrière dans des « Ricordi » malheureusement perdus, mais dont Vasari a pu faire usage [1]. Il est fort probable d'ailleurs que, sur sa réputation bien établie de travailleur infatigable et expéditif [2], on lui a parfois prêté plus d'œuvres qu'il n'en a réellement produit. Tel est manifestement le cas pour la fresque, entièrement effacée, qui se voyait sur la façade de la Fabrique du dôme à Pise : Vasari dit qu'il y avait représenté « au naturel » le roi Charles VIII priant pour cette ville [3]; mais Dome-

Carlo Malatesta »; il put en être de même pour le tableau de Narni. Au contraire, nous savons qu'il travailla à Pise, à Volterra, à San Gimignano et à Rome.

1. Voir U. Scoti-Bertinelli, *G. Vasari scrittore,* p. 127. (Pise, 1905.)

2. Dans un curieux jugement d'un contemporain sur Botticelli, Filippino Lippi, Pérugin et Ghirlandaio, on lit ceci sur notre peintre : « Le cose sue hanno buona aria et è huomo expeditivo e che conduce assai lavoro... » (*L'Arte,* 1900, p. 146-147).

3. « Il re Carlo, ritratto di naturale, raccomanda Pisa » (Vasari, t. III, p. 271); et le renseignement est reproduit par Cavalcaselle (*Storia della pittura*, t. VII, p. 445), par M. I.-B. Supino (*Pisa,* 1905, p. 96); cependant, A. Da Morrona (*Pisa illustrata nelle arti del disegno,* 1812) ne fait aucune mention de cette peinture dans son chapitre sur le « Palazzo dell' Opera del Duomo » (t. III, p. 341-342). Il est d'ailleurs certain que Domenico travailla à Pise, car l'arc de la voûte, au-dessus du chœur, portait une série d'anges musiciens, que l'on

nico mourait le 11 janvier 1494[1], et Charles VIII ne passait les Alpes qu'au mois d'août de la même année. Le travail en question fut donc sans doute exécuté par son frère David; du moins est-on autorisé à faire cette supposition quand on voit Vasari attribuer encore aux derniers mois de la vie de Domenico certaines mosaïques de la façade du dôme, à Sienne, qui furent réellement commandées à David[2].

Mais ce qui subsiste, et ce que nous pouvons toujours admirer de cette œuvre considérable, suffit largement pour placer Domenico del Ghirlandaio très haut parmi les artistes du quinzième siècle, au premier rang de sa génération pour la grande décoration à fresque. A cet égard, il apparaît comme le trait d'union naturel entre Giotto, Masaccio et Raphaël. Son talent présente assurément des lacunes, que je n'ai essayé ni de dissimuler ni

peut tenir pour entièrement détruits par la restauration qui en a été faite. Outre les ouvrages précédemment cités, voir I.-B. Supino, *Pittori e scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa*, dans l'*Arch. storico dell' Arte*, t. VI (1894), fasc. 6. Mais aucun indice ne me permet de proposer une date pour ce séjour à Pise.

1. Il résulte de la note relevée sur le « Registro dei fratelli morti della Compagnia di San Paolo » qu'il succomba en quatre jours à une fièvre pestilentielle. Il fut enterré à Sainte-Marie-Nouvelle (Vasari, III, p. 277, note 2).

2. Cavalcaselle, t. VII, p. 426. Pour les peintures de Pise, nous savons aussi qu'en 1495 David fut employé à peindre sur les monuments les armes françaises (Crowe et Cavalcaselle, édition allemande, t. IV, p. 526).

d'atténuer : une incontestable pauvreté de sentiment religieux, et même, si l'on veut, de fantaisie, d'imagination poétique ; un coloris quelque peu monotone, avec des oppositions de tons trop heurtées, au moins dans ses grandes peintures sur bois ; il est entendu une fois pour toutes que les compositions de Giotto et de Masaccio ont plus de gravité, celles de Filippo Lippi plus d'éclat et de naïveté [1], celles de Botticelli plus de charme nerveux et de grâce rêveuse, celles de Léonard une science incomparable dans les jeux d'ombre et de lumière, et surtout l'art, jusqu'alors inconnu, de donner une âme aux figures ; celles enfin de Raphaël un équilibre plus parfait entre les diverses tendances des générations dont il fut l'héritier.

Ces réserves faites, — et il faut les faire par respect pour l'équité, — admirons, et admirons sans arrière-pensée, l'heureux artiste qui a su réaliser une œuvre aussi solide et aussi attrayante, grâce à un rare mélange d'inlassable patience et de joyeuse facilité. Rumohr, qui fut un des premiers à instituer un parallèle équitable sur ce point [2], ne s'y est pas trompé : d'autres ont eu des dons plus brillants que lui, plus d'imagination et de sensibilité ; mais ils ne les ont pas cultivés avec autant de ténacité et de conscience ; aucun peut-

1. J'ai surtout en vue ici les fresques du dôme de Prato.
2. *Italienische Forschungen,* t. II, p. 276 et suiv.

être ne mérite mieux ce bel éloge que, jusqu'à la fin de sa courte carrière, ses œuvres ont été constamment en progrès. Admirons donc son dessin, impeccable dans les compositions authentiques de sa maturité; admirons la faculté qu'il a eue de saisir dans les physionomies de ses modèles les traits particuliers, caractéristiques, qui donnent tant de vérité et de vie à ses portraits; admirons aussi le bel équilibre de sa raison et la lucidité de son esprit, qui ont fait de lui un maître en l'art de composer, de grouper en bel ordre de nombreux comparses autour d'un motif central d'une signification très claire; admirons enfin le soin avec lequel, jusque dans les moindres détails, Ghirlandaio a visé à l'élégance, à la beauté du décor où il nous présente ses personnages : ce sont d'abord des paysages naturels, puis à partir de 1482 — après son principal séjour à Rome — des perspectives de villes et de monuments, sans que l'élément classique sorte pourtant de son rôle purement ornemental. Nulle part on ne peut trouver mieux que dans ses compositions un modèle accompli et typique du style Renaissance, sans aucune des exagérations et des surcharges qui devaient peu à peu le déformer.

A cela on objecte parfois que Ghirlandaio manque d'intérêt parce que sa carrière est trop unie; elle ne révèle aucune évolution psychologique ou morale : aucune grande crise ne l'a tra-

versée, en sorte que l'on n'y observe que des progrès techniques [1]. La remarque, en soi, n'est pas dépourvue de justesse, et je n'insiste pas plus que de raison sur la déviation que j'ai pourtant signalée dans sa manière, à partir de ses fresques de la chapelle Sixtine : sans aucun doute, il aurait pu devenir, mieux encore qu'il ne l'a été, le continuateur de Giotto et de Masaccio dans la grande composition expressive et dramatique, si la vanité des riches bourgeois qui l'employaient ne l'avait souvent obligé à transformer ses fresques en galeries de portraits. Accordons qu'il n'opposa pas une résistance bien énergique à leurs caprices, et même qu'il se complut dans un genre où il recueillait tant d'applaudissements. Ce qui est étrange, c'est que l'on paraisse regretter l'unité de sa carrière, et qu'on lui fasse presque un reproche de n'avoir visé à se perfectionner que comme peintre : il ne fut ni lettré, ni savant; jamais il ne prétendit au renom d' « homme universel »; on a vu qu'il resta même étranger aux recherches, alors très à la mode, sur l'emploi de l'huile mélangée aux couleurs ; satisfait des résultats que donnaient les vieux procédés, il mit toute sa gloire à en tirer le meilleur parti possible, et l'on conviendra sans doute qu'il n'a pas mal réussi. Ce n'est même pas

1. Voir par exemple l'article, fort suggestif d'ailleurs, de M. C. de Fabriczy sur le *Ghirlandaio* d'E. Steinmann, dans l'*Arch. stor. dell' Arte*, 1897, p. 478.

assez de dire que Ghirlandaio fut un pur artiste : disons que ce fut un simple artisan, à la boutique duquel les commandes les plus modestes étaient toujours acceptées. En parlant ainsi, je ne crois pas diminuer Domenico, au contraire : la véritable grandeur de la génération de Florentins, qu'il représente si bien, est d'avoir permis, comme une chose toute naturelle, qu'un aussi admirable artiste sortît d'une de ces humbles boutiques d'artisans.

II

Ce peintre passionné pour son art ne pouvait manquer d'exercer une influence considérable sur ses contemporains, moins par la force et l'originalité de sa pensée que par le style aisé, clair, élégant de ses œuvres, et aussi par leur abondance. Parmi les auxiliaires qu'il employa le plus constamment, abstraction faite de ses frères David et Benedetto, Bastiano Mainardi fut sans contredit le plus distingué : ses œuvres, dont quelques-unes sont charmantes, font ressortir clairement combien la manière de Domenico s'imposa à lui [1]. Le fils du

1. Voir, par exemple, ses trois figures de saints aux Offices (n° 1315), et naturellement sa fresque de Santa Croce (saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge) dont Vasari dit que le

maître, Ridolfo, et son élève Francesco Granacci subirent après sa mort d'autres influences — celles de Léonard, de fra Bartolommeo, de Raphaël — qui les détournèrent rapidement de la voie où ils s'étaient d'abord engagés.

Mais l'élève qui fait le plus d'honneur à l'atelier de Ghirlandaio est Michel-Ange. En présence d'un pareil nom, la gloire du peintre de Sainte-Marie-Nouvelle pâlit singulièrement, car la seule chose que le bon Domenico n'ait pu enseigner à un tel disciple est ce génie, cette individualité puissante, grâce auxquels Michel-Ange plane si haut au-dessus de tous les artistes de son temps. Est-ce à dire que le jeune Buonarroti n'ait rien eu à apprendre sous la direction de Ghirlandaio? On se ferait une étrange idée du génie si l'on croyait qu'il peut dispenser d'étude, et qu'en un art aussi particulier que la fresque le « métier » ne compte pas! Parlant de peintures que Domenico avait exécutées dans une villa de G. Tornabuoni, et qui, dès le milieu du seizième siècle, étaient exposées à toutes les intempéries, car l'édifice tombait en ruine, Vasari s'exprimait ainsi : « Bien qu'elle soit découverte depuis nombre d'années, trempée par les

dessin avait été fourni par Ghirlandaio. Le Louvre possède de lui deux jolies madones, plus personnelles, où l'élève de Domenico est pourtant bien reconnaissable encore. Sur le style de Mainardi, des observations justes ont été exposées par P. Toesca dans *l'Arte*, 1903, p. 247.

Phot. Neurdein.

LA VISITATION (1491).

Paris, musée du Louvre.

pluies, brûlée par le soleil, la peinture s'est conservée aussi intacte que si elle avait été en un lieu fermé : voilà l'avantage de la fresque quand on sait bien l'exécuter, avec toutes les précautions requises, et sans la retoucher à sec ». Si Léonard, qui pénétra plus avant qu'aucun autre dans la connaissance de la nature, s'était un peu plus exercé à la pratique de la fresque, sa *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces n'aurait peut-être pas eu besoin de tant de médecins, dont les soins indiscrets l'ont tuée. Quant à Michel-Ange, obligé par Jules II à peindre le plafond de la chapelle Sixtine, — si merveilleusement conservé, — il pouvait bien répéter en maugréant que ce n'était pas là son métier, qu'il était sculpteur et non peintre, et qu'on faisait violence à sa vocation en l'astreignant à une besogne à laquelle il n'était pas exercé; on peut douter qu'il se fût aussi magistralement acquitté d'une pareille tâche, s'il n'avait, à l'âge de quinze ans, assisté et peut-être modestement contribué à l'achèvement des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle.

Par la force de sa pensée et par le bouillonnement de son imagination sans cesse en travail, Michel-Ange devait rompre tous les cadres des compositions traditionnelles du quinzième siècle; mais il y eut un autre artiste, moins profondément original, ou du moins dont l'originalité fut d'opérer une synthèse harmonieuse de tous les essais anté-

rieurs, Raphaël, qui certainement a dû beaucoup à Ghirlandaio. Ils ne purent se connaître; mais quand Raphaël vint travailler à Florence en 1504, 1506 et 1508, peu d'années avant d'entreprendre les *Stanze,* il s'arrêta longuement, dit-on, devant les fresques de Masaccio au Carmine, pour se préparer aux grandes compositions monumentales, et fit une étude particulière du carton de Léonard pour la *Bataille d'Anghiari;* soyons sûrs qu'il s'arrêta aussi, en des stations prolongées, dans la chapelle Sassetti et dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, alors dans toute la fraîcheur de leur revêtement de légendes pieuses et de portraits; n'est-ce pas là, en fin de compte, que venait d'être dit le dernier mot dans cet art de la fresque, dont Raphaël allait faire à son tour un si glorieux usage? On a signalé l'espèce de miracle qui transforma brusquement l'auteur charmant mais encore timide de quelques Vierges et du *Sposalizio* en évocateur de *la Dispute du Saint Sacrement* et de l'*École d'Athènes*[1]; la métamorphose serait en effet prodigieuse, si Raphaël, très observateur, très réfléchi, doué d'une merveilleuse faculté d'intuition et d'assimilation, n'avait d'abord assidûment visité les sanctuaires de l'art florentin.

1. Louis GILLET, *Raphaël* (1906), p. 58-59.

III

Ghirlandaio mourait à temps : au début de 1494, l'ascendant de Savonarole commençait à devenir menaçant; son influence n'était plus limitée à une clientèle restreinte d'auditeurs : il avait dès lors un parti, dont la force augmentait de jour en jour. Depuis la mort de Laurent de Médicis (1492), la hardiesse du moine visionnaire ne connaissait plus de bornes; il dénonçait sans ménagement la corruption du régime dégradant que le tyran avait fait peser sur Florence. Aucune trace du paganisme qui refleurissait dans les lettres et dans les arts ne devait trouver grâce devant lui, à commencer par ces prétendues peintures religieuses, toutes peuplées de portraits, devant lesquelles la curiosité et la malignité des badauds trouvait une abondante pâture : la Vierge avait les traits de telle ou telle dame, dont on savait les histoires; saint Jean était ce jeune élégant, qui avait défrayé la chronique scandaleuse...! — Domenico ne fut pas exposé à entendre ainsi vilipender son œuvre; il n'assista pas à ces regrettables autodafés, les « bruciamenti delle vanità », dont on a tour à tour aggravé et atténué l'importance, mais qui étaient bien propres

à exaspérer les artistes. Il s'endormit donc tranquillement, sans que rien vînt l'arracher à son aimable rêve de christianisme païen.

On peut se demander — c'est un jeu innocent — ce qui serait advenu de lui, s'il avait dû prendre parti au milieu des passions déchaînées à Florence par le fougueux prédicateur, après l'expulsion de l'incapable Pierre de Médicis. Aurait-il voulu être, comme Botticelli, le peintre des « Piagnoni », l'auteur de Madones douloureuses entourées de saints aux attitudes théâtrales, de scènes sépulcrales comme la *Pietà* de Munich ou apocalyptiques comme la *Nativité* de Londres? Aurait-il déposé ses pinceaux pour se faire moine comme Bartolommeo della Porta? N'oublions pas que Pic de la Mirandole, et, parmi les plus intimes amis de Laurent de Médicis, un Politien et un Marsile Ficin subirent, à des degrés divers, l'ascendant de Savonarole.

En face de ce point d'interrogation, chacun peut rêver à sa guise; mais il faudrait une bonne dose d'imagination pour se représenter Ghirlandaio mystique, auteur de peintures tourmentées, évocateur de visions d'angoisse et de pénitence! Cette déformation de son heureux génie, à supposer qu'il dût y être exposé, lui fut épargnée par la mort : en ce sens, cette importune visiteuse fut pour lui une libératrice. Délivré du cauchemar qui allait peser lourdement sur les hommes de

sa génération, Domenico reste devant l'histoire de l'art le témoin souriant d'une époque à peu près unique d'épanouissement intellectuel, de bien-être, et d'indulgence pour soi-même. Ce moment fugitif de son admirable mission artistique est comme la fleur délicate, embaumée, vite flétrie, qui s'épanouit sur la tige élégante et souple de la civilisation florentine; elle renferme en grande partie le secret du charme qu'exerce invinciblement Florence, et il faut l'aimer en Ghirlandaio, qui l'a si bien cultivée.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales de Domenico.
1449.	Naissance de Domenico del Ghirlandaio.	
1452.	Naissance de David del Ghirlandaio et de Léonard de Vinci.	
1455.	Mort de Fra Angelico.	
1457.	Mort d'Andrea del Castagno. — Naissance de Filippino Lippi.	
1458.	Naissance de Benedetto del Ghirlandaio.	
1461.	Naissance de Costanza di Bartolommeo Nucci, que devait épouser Domenico.	
1462.	*Nativité* d'A. Baldovinetti à l'Annunziata.	
1469.	Mort de Pierre de Médicis et de Filippo Lippi.	
Vers 1470.	Domenico achève son apprentissage dans	Fresque de Brozzi (?), et peu après *Tabernacle de Saint*

l'atelier d'Alesso Baldovinetti.	*Paulin* (perdu) à Santa Croce (1).
1470. Le triptyque d'Hugo van der Goes est apporté à Florence. — La façade de Sainte-Marie-Nouvelle, par Alberti, achevée.	
1472-1473.	Fresque de la chapelle Vespucci à Ognissanti.
Entre 1472 et 1474.	Deux *Vierges entourées de saints,* à Pise.
1475. Mort de Paolo Uccello. — Naissance de Michel-Ange. — Naissance d'Alessandra, sœur de Domenico, que devait épouser Bastiano Mainardi.	Fresques de la chapelle de Santa Fina, à San Gimignano.
1475-1476. Domenico et David travaillent à Rome, à la Bibliothèque du Vatican. — Vers ce temps, Botticelli compose *Mars et Vénus* (National Gallery) et son *Adoration des Mages* (Offices).	
1476-1477.	*Cène* dans le réfectoire des moines de Vallombreuse, à Passignano.
1478. Conspiration des Pazzi.	
1479.	Tableaux (perdus) pour l'abbaye de Settimo.

(1) « Che fu la prima opera che nella pittura gli cominciasse a dare fama » (*Anon. Gaddiano*, dans l'*Arch. stor. ital.*, série V, vol. 12 [1893], p. 85; cf. Vasari, t. III, p. 255).

1480. Domenico est mentionné avec ses frères, sa sœur et sa femme dans la *Denunzia dei beni* de son père Tommaso. — *Saint Augustin* de Botticelli, à Ognissanti. — *Apparition de la Vierge à saint Bernard* de Filippino Lippi.	Fresques à Ognissanti : *la Cène, saint Jérôme.*
Vers 1480.	*Madone des Ingesuati.*
1481. Naissance de Bartolommeo, fils aîné de Domenico, qui entra dans l'ordre des moines camaldules.	
27 octobre 1481. Contrat chargeant Domenico, avec quelques autres peintres, de décorer la chapelle Sixtine.	*Cène* du couvent de San Donato in Polverosa.
1481-1482. Séjour à Rome et retour à Florence par San Gimignano.	Fresques de la chapelle Sixtine. — *Annonciation* à San Gimignano.
1483. 5 février. Naissance de Ridolfo, fils de Domenico.	Fresques à Cestello et à Settimo. Tableau pour l'église de Monticelli.
Mars ou avril. Naissance de Raphaël.	
Entre 1480 et 1485. Vers ce temps, Benedetto del Ghirlandaio séjourne et travaille en France.	*Vierges* de Lucques et de la Galerie ancienne et moderne.
1482-1484.	Fresques de la *Sala de' Priori*, au palais de la Seigneurie.
1484. Fresques de Filippino	

Lippi, à l'église du Carmine. — Vers ce temps, Botticelli compose *le Printemps* et *la Naissance de Vénus*.	
1484-1485. Naissance d'Antonia et de Francesca, filles de Domenico.	
1485. Mort de Costanza di Bartolommeo Nucci, femme de Domenico.	*Scènes de la vie de saint François*, à la chapelle Sassetti, à la Trinita. *Adoration des Bergers* pour la même chapelle. — *Annonciation* à l'église d'Orbatello, à Florence.
1485. 1er septembre. Contrat passé par Domenico et David avec Giov. Tornabuoni pour la décoration du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.	
1486. Mariage de Lorenzo Tornabuoni et de Giovanna degli Albizzi; fresques de Botticelli s'y rapportant (Louvre).	*Couronnement de la Vierge*, à Narni.
1486-1490.	Fresques du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle.
1847.	*Adoration des Mages* des Offices.
1488. Mort de Verrocchio. — Domenico épouse, en secondes noces, Antonia di ser Paolo di Simone Paoli.	*Adoration des Mages* de l'Hôpital des Innocents. — *Portrait* de Giovanna degli Albizzi.

1489. Savonarole commence à prendre de l'ascendant sur les Florentins par ses prédications.	
1489-1490.	*Annonciation* (mosaïque) de la porte « della Mandorla », au Dôme de Florence.
Après 1490.	*Trois saints,* à Rimini.
1491.	La *Visitation* commandée par Lorenzo Tornabuoni pour l'église de Cestello (Louvre).
1492. 8 avril. Mort de Laurent de Médicis.	Le *Christ bénissant*, à Volterra.
1493-1494.	Peintures pour le maître-autel de Sainte-Marie-Nouvelle, achevées par David, Benedetto et divers élèves du maître.
1494. 11 janvier. Mort de Domenico.	
1497. Benedetto del Ghirlandaio fait son testament et meurt peu après, car sa veuve se remarie en 1499.	
1515 (?). Mort de Bastiano Mainardi.	
1525. Mort de David del Ghirlandaio.	

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE GHIRLANDAIO

CONSERVÉES DANS LES MONUMENTS D'ITALIE

ET DANS LES

PRINCIPALES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

Cette liste n'a la prétention d'être ni définitive ni complète. On y a fait figurer toutes les œuvres mentionnées dans le présent volume, et celles-là seulement ; elle diffère donc de celle qu'a dressée M. B. Berenson, surtout en ce qu'elle est beaucoup plus longue. L'Index placé ci-après permettra au lecteur de retrouver aisément les passages où sont décrites et commentées les diverses peintures, avec la discussion de leur authenticité quand il y a lieu. Seules, les œuvres dont l'attribution à Ghirlandaio a paru décidément inadmissible ont été omises.

A propos de cette question d'authenticité, je renvoie une fois pour toutes à ce que j'en ai dit dans les chapitres précédents : il est impossible de tracer une limite précise entre les compositions exécutées par Domenico Ghirlandaio lui-même, celles pour l'achèvement desquelles il a été plus ou moins aidé, et celles qui, sorties de son atelier et inspirées de sa manière, n'ont peut-être pas reçu de lui un seul coup de pinceau (voir p. 23-25).

ITALIE

FLORENCE. Musée des Offices.

N° 1295. *Adoration des Mages*. Bois ; *tondo* de 1m,70 de diamètre. Daté 1487.

N° 1297. *La Vierge et l'Enfant Jésus* entourés d'anges et de saints (Madone des Ingesuati). Bois; H. 1m,88; L. 1m,98.

PALAIS PITTI.

N° 358. *Adoration des Mages*. Bois; *tondo* de 0m,98 de diamètre (École de G.; d'après le n° 1295 du Musée des Offices).

GALERIE ANCIENNE ET MODERNE.

(Académie des Beaux-Arts.)

Nos 66-67. *La Vierge et l'Enfant Jésus* entourés d'anges et de saints, et Prédelle. Bois; H. 1m,67; L. 1m,95; Prédelle : H. 0m,11; L. 2m,19.

N° 195. *Adoration des Bergers*. Bois; H. 1m,67; L. 1m,69. Daté 1485.

PALAIS DE LA SEIGNEURIE.

Salle dite de l'Horloge.

Fresque (1482-1484); dans l'arcade centrale *San Zanobi* en costume épiscopal entre deux saints et deux lions tenant les armes de Florence; dans les arcades latérales, au-dessus de fausses portes, *Héros romains :* à gauche, Brutus, Scévola et Camille; à droite, Décius, Scipion et Cicéron.

ÉGLISE SANTA CROCE.

Chapelle Baroncelli.

Saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge. Fresque (suivant Vasari, cette fresque a été exécutée par Bastiano Mainardi d'après un carton de Ghirlandaio).

COUVENT DE SAINT-MARC.

Petit réfectoire.

La Cène. Fresque (École de G., d'après les fresques analogues de Passignano et d'Ognissanti).

Hôpital des Innocents.

Chapelle.

Adoration des Mages. Bois, encastré dans la paroi au-dessus du maître-autel. Daté 1488.

Église d'Ognissanti.

Chapelle Vespucci.

Déposition de croix et *Vierge de la Miséricorde*. Fresque.

Nef; entre la troisième et la quatrième chapelle, à gauche :

Saint Jérôme. Fresque. Datée 1480 (en face du *Saint Augustin* de Botticelli).

Ancien réfectoire du couvent.

La Cène. Fresque. Datée 1480.

Église Sainte-Marie-Nouvelle.

Chœur.

Fresques commandées par Giovanni Tornabuoni en 1485, terminées en 1490.

A la voûte, *les quatre Évangélistes*.

Sur le mur du fond, au-dessus de la fenêtre : *Couronnement de la Vierge;* — à droite de la fenêtre (de haut en bas) : *Mort de saint Pierre martyr; Saint Jean part pour le désert; Portrait de Francesca Pitti,* femme de G. Tornabuoni; — à gauche : *Un miracle de Saint Dominique; l'Annonciation; Portrait de Giovanni Tornabuoni.*

Sur le mur de droite : *Histoire de saint Jean-Baptiste. — Apparition de l'Ange à Zacharie; Visitation; Naissance de saint Jean; Zacharie écrit le nom du nouveau-né; Prédication de saint Jean; Baptême du Christ; Festin d'Hérode.*

Sur le mur de gauche : *Histoire de la Vierge. — Joachim chassé du Temple; Naissance de Marie; Présentation au Temple;*

Mariage de la Vierge; Adoration des Mages; Massacre des Innocents; Mort de Marie et son *Assomption.*

La signature *Bighordi Grillandai* se lit dans la *Naissance de Marie;* la date 1490 dans l'*Apparition de l'Ange à Zacharie.*

Église de la Santa Trinita.

Chapelle Sassetti.

Fresques commandées par Francesco Sassetti, achevées le 15 décembre 1485.

A la voûte : *les quatre Sibylles.*

Sur les murs : *Scènes de la vie de saint François.* Sur le mur de gauche : *Saint François quitte son père; il reçoit les stigmates;* — sur le mur du fond : *le pape Honorius III confirme la règle des franciscains; Résurrection d'un enfant par saint François;* — sur le mur de droite : *Saint François devant le sultan; Mort et funérailles de saint François.*

Au fond, à droite et à gauche de l'autel : *Portraits de Fr. Sassetti et de sa femme Nera dei Corsi;* au-dessus d'eux, la date d'achèvement de la décoration. Leurs sarcophages sont à droite et à gauche, au-dessous des fresques, au milieu de motifs ornementaux de style classique.

Sur le mur extérieur, au-dessus de la chapelle : *la Sibylle de Tibur avertit Auguste de ne pas se faire adorer à la place du vrai Dieu;* décoration architectonique (statue de David sur un haut pilier, etc.).

ENVIRONS DE FLORENCE.

Brozzi; église Sant'Andrea.

La Vierge et l'Enfant entre deux saints. Fresque (attribution hypothétique).

Passignano in Val di Pesa; abbaye.

La Cène. Fresque (très retouchée).

LUCQUES. Sacristie du Dôme (San-Martino).

La Vierge et l'Enfant entre saint Clément, saint Pierre, saint Sébastien et saint Paul. Bois.

NARNI. Palais communal.

Couronnement de la Vierge. Bois. 1486.

PISE. Museo Civico.

La Vierge et l'Enfant entre deux saints. Bois.
La Vierge et l'Enfant entre deux saints. Bois.
Ces deux tableaux viennent de l'église Sant'Anna, à Pise; récemment entrés au Museo Civico, ils n'y sont encore ni catalogués ni même exposés au public (octobre 1907).
Salle VI, n° 21. *Saint Sébastien et saint Roch*. Bois.

RIMINI. Palais municipal.

Saint Vincent Ferrer entre saint Sébastien et saint Roch. Bois.

ROME. Vatican. Chapelle Sixtine.

La Vocation des premiers apôtres Pierre et André. Fresque.
Portraits de papes martyrs. Fresques.
(Travaux exécutés en 1481-1482.)

SAN GIMIGNANO.

Église collégiale; Chapelle de Santa Fina.

Scènes de la vie de santa Fina. Fresques exécutées en 1475.

Oratoire de Saint-Jean.

Annonciation. Fresque datée 1482 (École de Ghirlandaio).

VOLTERRA. Palais municipal.

Le Christ bénissant, avec saint Romuald, saint Benoît, sainte Attinia et sainte Greciniana. Bois (très restauré). 1492.

ALLEMAGNE

BERLIN. Galerie royale.

N° 74. *Saint Vincent Ferrer*. Bois (École de Ghirlandaio).
75. *Résurrection du Christ*. Bois (École de Ghirlandaio).
76. *Saint Antonin*. Bois (École de Ghirlandaio).

MUNICH. Pinacothèque.

N° 556. *Sainte Catherine de Sienne.* Bois.
557. *La Vierge dans une gloire, avec saint Dominique, saint Jean-Baptiste, saint Jean l'évangéliste et l'archange saint Michel.* Bois.
558. *Saint Étienne.* Bois.

Ces trois panneaux, comme ceux de Berlin, proviennent de l'autel de Sainte-Marie-Nouvelle.

ANGLETERRE

LONDRES. Galerie nationale.

N° 1230. *Portrait* de jeune fille.
1299. *Portrait* de jeune homme (attribution douteuse).

Collection George Salting.

Portrait de Costanza de' Medici (attribution douteuse).

Collection R. Benson.

Portrait de Francesco Sassetti et de son fils (?).

FRANCE

PARIS. Louvre.

N° 1321. *La Visitation.* Daté 1491. Bois.
1322. *Portrait* d'un vieillard et d'un enfant. Bois.

Collection Rodolphe Kann.

Portrait de Giovanna degli Albizzi. Bois. Daté 1488.

BIBLIOGRAPHIE

I. Ouvrages et documents du quinzième et du seizième siècle

Il libro di Antonio Billi, édit. Fabriczy (*Archivio storico italiano,* 1891).

Il codice dell' anonimo Gaddiano, édit. Fabriczy (*Archivio storico italiano,* 1893).

Memorie sulla chiesa di Santa-Maddalena dei Pazzi, publ. par C. de Fabriczy (*L'Arte,* 1906).

Vasari (G.), *Vite dei più eccellenti pittori, scultori,* etc., édit. Milanesi; t. III (sur Domenico Ghirlandaio) et VI (sur ses frères et son fils); Florence, 1879 et 1881 (cf. U. Scoti-Bertinelli, *G. Vasari scrittore*, Pise, 1905).

Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV e XVI;* 3 vol., Florence, 1839.

Un giudizio del secolo XV su Botticelli... e D. Ghirlandaio, publié par F. Malaguzzi (*Archivio storico dell' Arte,* 1900, p. 144).

II. Ouvrages généraux sur la peinture florentine au quinzième siècle, et monographies sur Ghirlandaio

Cavalcaselle (G.-B.) e Crowe (J.-A.), *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI;* t. VII, Florence, 1896 (la couverture porte 1897).

Le volume de cet ouvrage contenant les notices sur David et

Benedetto, frères de Domenico, n'ayant pas paru dans l'édition italienne, je me suis reporté à l'édition allemande :

CROWE (J.-A.) und CAVALCASELLE (G.-B.), *Geschichte der italienischen Malerei,* IV Band, II Haelfte, Leipzig, 1872.

RUMOHR (C.-F.), *Italienische Forschungen;* 3 vol., Berlin, 1827-1831.

MORELLI (Giov.), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologne, 1886.

MORELLI (Giov.), *Della pittura italiana,* Milan, 1897.

BODE (W.), *la Renaissance italienne au Musée de Berlin (Gazette des Beaux-Arts*, quatrième article, juin 1888).

SYMONDS (J.-A.), *Renaissance in Italy*, Londres, 1899.

BERENSON (B.), *The Florentine Painters of the Renaissance*, *with an Index of their works;* 2e édit., Londres, 1904.

BERENSON (B.), *The study and criticism of italian art;* 2 vol., Londres, 1901-1903.

BERENSON (B.), *Alunno di Domenico (Burlington Magazine,* 1903).

STEINMANN (E.), *Die Sixtinische Kapelle,* t. Ier, Munich, 1902.

MESNIL (J.), *Botticelli à Rome (Rivista d'Arte,* 1905, p. 112 et suiv. Réfutation des théories d'E. Steinmann sur la chapelle Sixtine).

BERTAUX (Em.), *Rome* (t. II, chap. VII), Paris, 1905.

GEBHART (Em.), *Florence*, Paris, 1906.

MÜNTZ (Eug.), *Histoire de l'art pendant la Renaissance,* t. II, Paris, 1891.

LAFENESTRE (G.), *la Peinture italienne jusqu'à la fin du quinzième siècle,* Paris, 1885.

LAFENESTRE (G.) et RICHTENBERGER (E.), *la Peinture en Europe : Florence,* Paris, s. d. ; *Rome, le Vatican, les Églises,* Paris, 1903.

LONDI (Em.), *Alesso Baldovinetti*, Florence, 1907.

MANNI (D.-M.), *Vita di Domenico del Ghirlandaio* (t. XLV de la *Raccolta di opuscoli scientifici e filologici* de Calogerà, Venise, 1751, p. 137-166).

STEINMANN (E.), *Ghirlandaio,* Bielefeld-Leipzig, 1897 (cf. C. DE FABRICZY dans l'*Archivio storico dell' Arte*, 1897, p. 477 et suiv.).

MARCEL (H.), *Domenico Ghirlandaio (L'Art et les Artistes,* février 1906).

III. ÉTUDES PARTICULIÈRES SUR DIVERSES ŒUVRES

EGGER (Hermann), *Codex Escurialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Dom. Ghirlandaio's*, Vienne, 1906 (cf. *l'Arte*, 1907, p. 72).

BALDORIA (N.), *Monumenti artistici in San Gimignano (Archivio storico dell' Arte,* III (1890), p. 56-61, sur la chapelle de Santa-Fina).

PANTINI (R.), *San Gimignano e Certaldo,* Bergame, 1904.

SUPINO (I.-B.), *L'Affresco del Ghirlandaio nella chiesa d'Ognissanti di Firenze (Rivista d'Italia,* 15 mars 1898). Cf. du même : *la Cappella Vespucci in Ognissanti*, dans l'*Archivio storico dell' Arte,* 1898, p. 53.

BROCKHAUS (H.), *Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte italiana* (édit. italienne par Fr. MALAGUZZI-VALERI), Milan, 1902. Ce volume contient (p. 81 et suiv.) une étude intitulée : *la Famiglia Vespucci e l'affresco del Ghirlandaio.*

SUPINO (I.-B.), *Pittori e scultori del Rinascimento nella primaziale di Pisa (Archivio storico dell' Arte,* t. VI [1894], fasc. 6). Cf. du même : *Il museo civico di Pisa,* Pise, 1894.

WARBURG (A.), *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum.* I. — *Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita; die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen,* Leipzig, 1902

(cf. G. Volpi, dans l'*Archivio storico italiano*, 1903, p. 214-215).

Warburg (A.), *Francesco Sassetti's Letztwillige Verfügung*, extrait de : *Kunstwissenschaftliche Beitrage Aug. Schmarsow gewidmet*, Halle, 1907.

Ridolfi (E.), *Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di Santa Maria Novella (Archivio storico italiano*, série V, t. VI (1890), p. 426-456).

Thieme (U.), *Ein Porträt der Giovanna Tornabuoni von Domenico Ghirlandaio (Zeitschrift für bildende Kunst*, t. XXXIII, [1897-98], p. 192-200).

Paléologue (M.), *le Portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandaio (Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1897, p. 493).

La Galerie de tableaux de M. Rodolphe Kann, texte par W. Bode, traduction française d'Aug. Marguillier, Vienne, 1900 (cf. Aug. Marguillier, *la Collection R. Kann*, dans *les Arts*, janvier 1903; Ém. Michel, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de juin 1901, etc.).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres de Ghirlandaio.

Acciaiuoli (Agnolo), p. 80.
Adoration des Bergers, p. 144, 145, 149.
Adoration des Mages, p. 127, 146-149.
Alberti (L.-B.), p. 9, 14.
Albertini, p. 57.
Albizzi (Giovanna degli), p. 113, 114, 117-120, 130.
Albizzi (Maso degli), p. 80.
Angelico (Fra), p. 16, 27, 139.
Annonciation (Mosaïque au Dôme), p. 30, 127.
Annonciation (Église d'Orbatello), p. 143-144.
Annonciation (Sainte-Marie-Nouvelle), p. 93.
Annonciation (San Gimignano), p. 60.
Argyropoulos (Jean), p. 57.

Baccio d'Agnolo, p. 126.
Baldovinetti (Alesso), p. 24, 27-30, 39, 43, 59, 69, 115, 137.
Bartolommeo (Fra, della Porta), p. 160, 164.
Bayet (Ch.), p. 45, 74, 75, 110.
Becchi (Gentile de'), p. 126.
Belcari (Feo), p. 17.
Benci (Ginevra de'), p. 106, 117.
Benedetto da Maiano, p. 38.
Benson (Robert), p. 134, 135.
Berenson (B.), p. 27, 97, 132, 133.
Bertaux (E.), p. 59.
Bigordi (Currado), p. 22.
Bigordi (Tommaso), p. 20-24, 61, 115, 116. (Voir aussi : Ghirlandaio.)
Botticelli (Sandro), p. 1[illegible], 2, 9, 47, 48, 52-55, 58, 97, 109, 114, 118-120, 146, 154, 156 [illegible] 64.
Brockhaus (H.), p. 34.
Brunelleschi, p. 7.
Buonarroti. (Voir Michel-Ange.)

Cardinali, p. 123.
Castagno (Andrea del), p. 27, 51, 52, 63.
Cavalcaselle, p. 9, 21, 24, 31, 40, 57, 63, 90, 100, 113, 115, 122 126, 154, 155.
Cène (Ognissanti), p. 49-52, 59, 65.

Cène (Passignano), p. 48, 49.
Cène (Saint-Marc), p. 49.
Cène (San-Donato), p. 50.
Chalcondilas (Démétrius), p. 125.
Charles VIII, p. 154, 155.
Christ bénissant (Volterra), p. 150-152.
Corsi (Nera de'), p. 68, 71.
Cosimo (Piero di), p. 9.
Couronnement de la Vierge (Narni), p. 127, 140.
Couronnement de la Vierge (Sainte-Marie-Nouvelle), p. 93.
Credi (Lorenzo di), p. 133.
Crowe. (Voir Cavalcaselle.)

Dante, p. 3, 5, 69, 125.
Dati (Goro), p. 14.
Dei (Benedetto), p. 125.
Dejob (Ch.), p. 11.
Descente de croix (Ognissanti), p. 32.
Donatello, p. 7, 8, 11, 110.

Egger (Hermann), p. 60.
Ephrussi, p. 120.

Fabriczy (C. de), p. 25, 149, 158.
Ficin (Marsile), p. 12, 67, 125, 164.
Fina (Scènes de la vie de santa), p. 39-45, 77.
Fina de' Ciardi, p. 36-39.
Fonte (Bartolommeo della), p. 67.
Francesca (Piero della), p. 28.
Franco (Matteo), p. 86, 87.
François d'Assise (*Scènes de la vie de saint*), p. 72-89.
Frati (Lud.), p. 125.

Gaddi (Taddeo), p. 81, 98.
Gaye, p. 21, 65.
Ghiberti (Lorenzo), p. 11.
Ghirlandaio (Alessandra), p. 21, 116.
Ghirlandaio (Bartolommeo), p. 61.
Ghirlandaio (Benedetto), p. 21-24, 141, 149, 159.
Ghirlandaio (David), p. 21, 22, 24, 25, 30, 31, 46, 49, 90, 101, 105, 112, 115, 128, 132, 133, 141, 149, 155, 159.
Ghirlandaio (Domenico). *Passim.*
Ghirlandaio (Michele), p. 22.
Ghirlandaio (Ridolfo), p. 22, 61, 160.
Gianfigliazzi, p. 69.
Giachinotti (Girolamo), p. 123.
Gillet (L.), p. 100, 162.
Giotto, p. 16, 26, 45, 52, 73-77, 92, 110, 155, 156, 158.
Giovanni da Milano, p. 98.
Giuliano da Maiano, p. 38.
Goes (Hugo van der), p. 145.
Gozzoli (Benozzo), p. 1, 33.
Granacci (Francesco), p. 141, 160.
Grillandai (Bighordi), p. 20, 21, 112. (Voir Ghirlandaio.)
Guiffrey (Jean), p. 23.

Héros romains, p. 64.

Jean-Baptiste (*Scènes de la vie de saint*), p. 93, 95, 101 et suiv.
Jérôme (Saint), p. 47, 48.
Jules II, p. 161.

Kann (Rodolphe), p. 117, 119, 120, 130.
Knackfuss (H.), p. 1.
Kraus (F.-X.), p. 33.

Lafenestre (G.), p. 9, 23, 122.
Landino (Cristoforo), p. 125.

Landucci (Luca), p. 127.
Léonard de Vinci, p. 50, 111, 156, 160, 161, 162.
Lippi (Filippino), p. 1, 87, 109, 154.
Lippi (Filippo), p. 1, 28, 33, 110, 156.
Londi (Em.), p. 27.

Machiavel, p. 4.
Macinghi (Alessandra), p. 13.
Madone de la Galerie ancienne et moderne, p. 139, 140.
Madone de Brozzi, p. 30, 136.
Madone des « Ingesuati », p. 137, 139.
Madone de Lucques, p. 137, 139, 140.
Madone de Munich, p. 141, 142.
Madones de Sant'Anna, p. 136, 137.
Mainardi (Bastiano), p. 22-25, 38, 42, 49, 115, 128, 159, 160.
Malatesta (Carlo), p. 154.
Manni (D.-M.), p. 61.
Mantz (Paul), p. 23.
Marabottini, p. 123.
Marcel (H.), p. 109.
Marullo, p. 125, 126.
Masaccio, p. 7, 27, 52, 133, 155, 156, 158, 162.
Masi (Bart.), p. 12.
Medici (P.-P. de'), p. 37.
Médicis (Cosme de), p. 4, 5, 8, 13, 66, 68, 92.
Médicis (Jean de, plus tard Léon X), p. 85, 86.
Médicis (Julien de), p. 85, 86.
Médicis (Julien, frère de Laurent de), p. 83.
Médicis (Laurent de, le Magnifique), p. 2, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 57, 66, 67, 68, 81, 83-85, 88, 91, 92, 114, 121, 125, 126, 134, 148, 163, 164.
Médicis (Pierre de, le Goutteux), p. 68, 92.
Médicis (Pierre de), p. 85-87, 148, 164.
Mesnil (Jacques), p. 21, 50, 53.
Michel-Ange, p. 160, 161.
Michelozzo, p. 11.
Mino da Fiesole, p. 57.
Milanesi (G.), p. 35, 61, 90, 122, 127.
Miséricorde (Vierge de la), p. 32-34.
Morrona (A. da), p. 154.
Müntz (E.), p. 57.

Nasi (Alessandro), p. 111.
Nicolas de Pise, p. 10.
Nucci (Costanza), p. 61.

Orcagna (Andrea), p. 92, 98.

Paléologue (M.), p. 118.
Pandolfini, p. 117, 120.
Paolo di Ser Pace, p. 14.
Passerini (L.), p. 81.
Pecori, p. 38, 39, 42.
Pérugin, p. 52, 54, 58, 154.
Pesellino, p. 30.
Pic de la Mirandole, p. 164.
Pier Francesco, p. 38.
Pitti (Francesca), p. 93.
Platon, p. 12.
Poggi (Giovanni), p. 24.
Politien (Ange), p. 2, 35, 67, 85, 87, 114, 125, 164.
Pollaiuoli (les frères), p. 26, 30.
Popoleschi (Pietro), p. 123.
Portinari (Tommaso), p. 145.
Portrait de Costanza de' Medici, p. 132.
Portrait de Giovanna degli Albizzi, p. 117-120, 130.
Portrait de jeune fille (Londres), p 131.
Portraits de papes, p. 53.

Portraits de Fr. Sassetti et de sa femme, p. 70, 71.
Portraits de Fr. Sassetti et de son fils, p. 134.
Portraits de G. Tornabuoni et de sa femme, p. 93.
Portraits d'un vieillard et d'un enfant, p. 134-136.
Pulci (Luigi), p. 13, 87.

Raphaël, p. 100, 138, 146, 155, 156, 160, 162.
Résurrection (Berlin), p. 141.
Ridolfi (E.), p. 57, 106, 111, 117, 120, 123.
Robbia (Luca della), p. 7, 64, 110.
Rosselli (Cosimo), p. 52.
Rossellino (Antonio), p. 39.
Rossi (Tribaldo de'), p. 7.
Rucellai (Giovanni), p. 5, 15, 91, 126.
Rumohr, p. 156.

Salting (George), p. 132.
Sassetti (Cosimo), p. 84.
Sassetti (Federigo), p. 84, 124.
Sassetti (Francesco), p. 66-68, 70, 71, 78, 79, 84, 85, 88, 90, 91, 106, 121, 123, 124, 134.
Sassetti (Galeazzo), p. 84.
Sassetti (Teodoro), p. 84.
Sassetti (Tommaso), p. 84.
Savonarole, p. 1, 12, 85, 114, 163, 164.
Scoti-Bertinelli (U.), p. 26, 154.
Sébastien (Saint) et saint Roch (Pise), p. 142, 143.
Sixte IV, p. 91.
Steinmann (Ernst), p. 1, 53, 56, 103, 118, 119, 158.
Strozzi (Palla), p. 80.
Supino (I.-B.), p. 33, 35, 154, 155.

Taddeo di Bartolo, p. 63.
Tedesco (Jacopo del), p. 141.
Thieme (U.), p. 118, 120.
Toesca (P.) p. 160.
Tornabuoni (Francesca), p. 57.
Tornabuoni (Francesco), p. 57.
Tornabuoni (Gianfrancesco), p. 124.
Tornabuoni (Giovanni), p. 57, 90-93, 95, 105-107, 111, 113, 115, 120, 122-124, 126, 160.
Tornabuoni (Giuliano), p. 124.
Tornabuoni (Leonardo), p. 123.
Tornabuoni (Lorenzo), p. 58, 113, 115, 117, 118, 120, 124, 149.
Tornabuoni (Lucrezia), p. 92.
Tornabuoni (Ludovica), p. 111.
Tornabuoni (Piero), p. 115.
Tornaquinci, p. 123, 124.
Traversari (Ambrogio), p. 48.
Triomphe de san Zanobi, p. 63-65.

Uccello (Paolo), p. 27.

Vasari (Giorgio), p. 9, 20, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 46, 48, 57, 60, 61, 79, 80, 83, 92, 98, 99, 100, 105, 106, 109, 110, 114, 115, 117, 122, 123, 125, 127, 137, 140, 141, 147, 149, 153, 154, 159, 160.
Verrocchio, p. 11, 26, 30, 31, 57, 121, 133.
Vespucci (Amerigo), p. 32, 34.
Vierge (Scènes de la vie de la), p. 95, 100 et suivantes.
Villari (P.), p. 114.
Vincent Ferrer (Saint) et autres saints, p. 141-143.
Visitation (Louvre), p. 149, 150.
Vocation des premiers apôtres, p. 25, 53-59, 73.
Volpi (G.), p. 85.

Warburg (A.), p. 23, 85, 87.

TABLE DES GRAVURES

Pages.

Portraits de D. Ghirlandaio et de ses proches (Florence, Sainte-Marie-Nouvelle) 9
Vierge de la Miséricorde (Florence, Ognissanti) 17
Saint Grégoire apparaît à santa Fina (San Gimignano)..... 25
Funérailles de santa Fina (*ibid.*) 33
Cène d'Ognissanti (Florence) 41
Vocation des premiers apôtres (Rome, chapelle Sixtine) 49
Saint François se voue à la pauvreté (Florence, Trinité)..... 57
Mort de saint François (*ibid.*)..... 65
Miracle de saint François (*ibid.*) 73
Portraits de Laurent de Médicis, de Fr. Sassetti, etc. (*ibid.*).... 81
Le pape Honorius III approuve la règle de saint François (*ibid.*). 89
Mariage de la Vierge (Florence, Sainte-Marie-Nouvelle) 97
Prédication de saint Jean-Baptiste (*ibid.*) 105
Naissance de la Vierge (*ibid.*) 109
Fragment (portraits) de Joachim chassé du Temple (*ibid.*)..... 113
La Visitation (*ibid*) 121
Apparition de l'ange à Zacharie (*ibid.*)..... 125
Portrait de Giovanna degli Albizzi (Paris, coll. Rod. Kann.).... 129
Portraits d'un vieillard et d'un enfant (Paris, Louvre) 137
Madone des « Ingesuati » (Florence, Offices)..... 141
Adoration des Bergers (Florence, Académie des beaux-arts)..... 145
Adoration des Mages (Florence, Hôpital des Innocents)..... 149
Détail (tête de la Vierge) de l'Adoration des Mages (*ibid.*)..... 153
La Visitation (Paris, Louvre.)..... 161

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Préface 1

Chapitre premier. — La civilisation florentine au quinzième siècle 1

Chapitre II. — La famille de Ghirlandaio; les années de jeunesse (1449-1475) 20

Chapitre III. — Les fresques d'Ognissanti (1480), de la chapelle Sixtine (1481-1482) et du palais de la Seigneurie (1482-1484). 46

Chapitre IV. — Les fresques de la chapelle Sassetti à la Trinité (1485) 66

Chapitre V. — Les fresques de Sainte-Marie-Nouvelle (1486-1490) 90

Chapitre VI. — Portraits, Madones et tableaux d'autel 129

Conclusion 153

Tableau chronologique 167

Catalogue des œuvres de Ghirlandaio 173

Bibliographie 179

Index alphabétique 183

Table des gravures 187

PARIS

TYPOGRAPHIE PLON-NOURRIT ET Cie

8, rue Garancière

DATE DUE

MAR 2 1 1990			
MAR 1 8 1990			
DEC 1 2 2001			
NOV 1 3 2003			
DEC 1 0 2003			
DEC 1 4 2008			
AUG 1 2 2004			
MAR 0 3 2004			
NOV 0 1 2005			
OCT 2 6 2005			

DEMCO 38-297

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 20415 7306

HILLER
BOOKBINDING CO.
CLASS
A